

МАСТАЦТВА



ISSN 0208-2551

№1(250) 2004

**НАШ НОВЫ ПРАЕКТ:
КАМІЛЬ КАМАЛ
І ЯГО ТВОРЧАСЦЬ**

**МАЛЯВАНЫЯ
ДЫВАНЫ
АЛЕНЬ КІШ**

**РАДУ ПАКЛІТАРУ:
БАЛЕТМАЙСТАР,
ЯКІ ПАРАДАКСАЛЬНА
МЫСЛІЦЬ**

ВАСІЛЬ ШАРАНГОВІЧ: «ГРАФІКА – ГЭТА ЯК СЯЛЯНСКАЯ ПРАЦА»

СОЦЫУМ – КУЛЬТУРА – МАСТАЦТВА

Вадзім Салееў

"Жыць у грамадстве і быць свабодным ад грамадства – нельга", – гэтая гранітная выснова правадыра Рэвалюцыі шмат дзесяцігоддзяў з'яўлялася аксёмай, на якой будавалася жыццядзейнасць савецкіх людзей, усёй сістэмы сацыялістычнага быцця.

Цяпер, калі мінула амаль стагоддзе з таго часу, як былі напісаны гэтыя ленінскія радкі, постсавецкае грамадства мае магчымасць больш-менш спакойна і свабодна паразважаць наконт неабсяжнай улады соцыуму над быццём чалавечым, улады, якая і класікам марксізму-ленінізму надавалася неабходнай і справядлівай.

На самай справе паніжце "сацыялізму" (ад лацінскага *socialis* – агульны, грамадскі) перш за ўсё вызначае міжчалавечае, тое, што звязана з сумесным жыццём людзей, тое, што мае дачыненне да грамадства і супольнасці, што мае грамадскі інтарэс і супольны характар.

У гісторыі філасофіі і сацыялогіі лічыцца, што найбольш канцэнтравана ідэя агульнасці грамадскага ладу жыцця нададзена ў сацыялістычных дактрынах. І сапраўды, пачынаючы з Томаса Мора і Тамаза Кампанелы, існавалі утопіі пабудовы шчаслівага чалавечага быцця, заснаваныя на прынцыпах аднасці, аграмаджання, ліквідацыі прыватнай уласнасці. Аднак яшчэ Арыстоцель сцвярджаў, што грамадства, пабудаванае на адмаўленні асноўных матываў чалавечага жыцця – набыцця ўласнасці і асабістага інтарэсу, – не вельмі доўга праіснуе. Праўда, праблема, як гарманічна спалучыць грамадскую карысць і асабісты інтарэс, яшчэ не знайшла якаснага вырашэння ў сучаснай філасофіі.

Зразумела, чалавек жыве ў соцыуме і не можа развівацца, не абпіраючыся на ягоныя нормы і дасягненні (інакш яго б напаткаў лёс Рабінзона Круза).

Аднак тлумачыць усё, што здараецца на свеце, толькі тым або іншым станам грамадства, значыць упадаць у голы, альбо "вульгарны" (як называлі тэарэтыкаў культуры – "стваральнікаў" дактрыны "Празікульту" на нашай прасторы ў 1930-ых гадах), сацыялізм.

Гэта асабліва відавочна на фоне аналізу сувязі соцыуму з культурай і мастацтвам. Як вядома, гэты тонкія сістэмы адносін чалавека (і чалавечства!) да свету, пабудаваныя на духоўным субстраце.

Зразумела, і культура і мастацтва існуюць у кожную эпоху ў сувязі з соцыумам, разам з ім, і пераважна ў культурных нормах і мастацкіх творах з найбольшай сілай выяўляецца тое, што называюць "духам часу". Зразумела, калі мастацтва часцяком называюць "люстэркам чалавечага жыцця", то яно не можа быць звонку праблема рэальнага існавання чалавека, а апошняе выяўраецца сацыяльнымі ўмовамі, у якіх існуюць людзі (хоць постмодэрнізм прынцыпова імкнецца не звяртаць увагі на гэтую магчымасць).

Класікі марксізму-ленінізму, як вядома, лічылі ўздзеянне соцыуму вызначальным для існавання культуры, мастацтва. Н.К.Крупская, напрыклад, дэфініравала культуру ў якасці "ўсяго ўкладу жыцця" грамадства, класаў і асобна ўзятага чалавека. Зразумела, што матэрыяльныя ўмовы і сацыяльныя адносіны людзей у грамадстве пры такім падыходзе робяцца асноватворнымі крытэрыямі ў вызначэнні культуры. Як і крытэрыі класавасці. У філасофска-эстэтычнай дактрыне У.І.Леніна, напэўна, была пастулявана ідэя аб існаванні дзвюх культур у кожнай нацыянальнай культуры, паколькі ў класавым грамадстве культура мае класавы характар. Аналагічным чынам інтэрпрэтавалася і развіццё ма-

стацкай культуры і самога мастацтва. Г.В.Плеханаў, адзін з першых і дарэчы, класічных інтэрпрэтаў марксісцкага вучэння, сцвярджаў, што першаасны ў мастацтве – "сацыялагічны эквівалент" і толькі другасны – "эстэтычны эквівалент". І гэты заканамерна выяўляўся з таго агульнавядомага факта, што ў прызнанні сацыяльна-эканамічнай абумоўленасці мастацтва караніцца адно з самых глыбокіх адрозненняў марксісцка-ленінскай эстэтыкі ад іншых эстэтычных дактрын.

Прытым, марксісцкія мысліцелі заўсёды снысмылялі на матэрыяльна-эканамічны стан жыцця, на сацыяльна-палітычныя фактары быцця грамадства ў дадзены гістарычны перыяд, на грамадскія патрэбы як "канечныя" і найвышэйшыя крытэрыі мастацкай творчасці і мастацтва наогул.

Цяпер віраванне чалавечага жыцця на постсавецкай прасторы давяло да таго, што зноў на першы план выйшлі эканамічныя праблемы. У выглядзе рынку як галоўнага фільтра, што вызначае, як бы тое ні трактавалі, кошт культуры і, у прыватнасці, мастацтва. І быццам у галіне шоу-індустрыі, відэапракату як бы знаходзіцца падтрымка такому разуменню сучасных адносін паміж рынкам і мастацтвам. Але ж праблема "мастацтва і рынак" існавала заўсёды, са старажытных часоў. Соцыум у выглядзе рынку нізменна аказваў на творцу ціск, і гэты ціск часам быў не менш моцны, чым ціск ідэалагічны. Часам, як сведчыць гісторыя мастацтва, яны перасякаліся, перапляталіся. Мы ў нашым часопісе таксама ўважліва сочым за тым, якія абставіны складаюцца сёння на мясцовым, нацыянальным і міжнародным арт-рынку. (Дарэчы, пра гэта быў надрукаваны ў нашым часопісе № 2 за 2003 г. фундаментальны артыкул У.П.Скараходова "Рынкавая стыхія ў культуры"; мы і цяпер вядзем пошук у гэтым напрамку, пра што сведчыць матэрыял А.І.Зіменкі ў гэтым нумары часопіса.) Нават і аўтару гэтых радкоў неаднаразова даводзілася звяртацца да гэтай праблемы. Але ў гэтым невялікім артыкуле найперш хочацца правільна расставіць акцэнты. Зыходзячы перш за ўсё з прыроды самога мастацтва, з прыроды мастацкай творчасці. Галоўнае і заветнае ў ёй: тварэнне і існаванне арганічных мастацкіх вобразаў. Зразумела, у іх таксама адлюстроўваюцца грамадскія ідэалы, асобныя сацыяльныя тэндэнцыі, рытм свайго часу. Але калі ўсё гэта ўплечена зноў жа ў сістэму мастацкіх вобразаў і існуе павольна і арганічна. Інакш ідэйны бок мастацтва абарочваецца "дурной" тэндэнцыянасцю, якая адразу паніжае мастацкі ўзровень твора на некалькі рэгістраў.

І гэта таксама датычыць рынку, калі ён існуе не воікава, а імкнецца замяніць сабой мэту мастацтва. Тонкасць унутраных зносін рынку і мастацтва дастаткова пранікліва адзначаў рускі паэтычны гений: "Не продается вдохновение, но можно рукопись продать..."

Трэба памятаць і верыць у тое, што і ў наш звышпрацыянальны і звышпрагматычны век менавіта мастацтва здольнае прадставіць вышэйшае "богачалавечае" (паводле вялікага рускага філосафа У.Салаўьева). Што толькі дзякуючы мастацтву – чалавечтву (ідэя Ф.Шлегеля – лідэра нямецкага рамантызму) прадстае ў якасці ажанічэўленай індывідуальнасці.

І таму аніякі ціск соцыуму не ў стане знішчыць культуру і мастацтва, канцэнтрат духоўнасці і унікальнага эмацыянальнага сузірання свету.

Яны застаюцца з намі, яны жывяць нашае быццё...

Як пачатка часу, нашых сённяшніх намаганняў, патэнцыі нашага духу і нашай душы...



Алена Кіш. Маляваны дыван. Слуцкі раён.

слова рэдактара

Вадзім Салееў

СОЦЫУМ – КУЛЬТУРА – МАСТАЦТВА

1

соцыякультурны ракурс

Міхась Цыбульскі

МАСТАЦКІ РЫНАК У БЕЛАРУСІ:
АД БУДЗЁННЫХ ПРАБЛЕМ
ДА ВІРТУАЛЬНЫХ УТОПІЙ

4

Фёдар Ястраб

АХ, ВЕРНІСАЖ, АХ, "ВЕРНІСАЖ", –
АРТ-РЫНАК АБО АРТ-КІРМАШ?

7

Аляксандр Зіменка

МАСТАК І ГРОШЫ

9

Уладзімір Скараходаў

КУЛЬТУРНЫЯ ПРАЦЭСЫ
НА ПАЧАТКУ ТЫСЯЧАГОДДЗЯ

10

Іван Сінчук

JUWEL – ЗНАЧЫЦЬ
"КАШТОЎНЫ КАМЕНЬ"

13

Марыя Грамыка

"КОЖНЫ ГОРАД ПАВІНЕН
МЕЦЬ СВОЙ ПАРТРЭТ..."

42

тэатр

Рыгор Баравік

ПАЦЯШАЮЧЫ – ПАВУЧАЦЬ

14

Таццяна Кекелева

РЭЖЫСЁР-ЭКСПЕРЫМЕНТАТАР

16

выяўленчае мастацтва

НАШ НОВЫ ПРАЕКТ

19

Ірына Небышынец

ПУСТЫНЯ ЧАЛАВЕЧАЙ АДЗІНОТЫ

20

МАСТАЦТВА

№1 (250)
студзень 2004

Аналітычна-асветніцкі часопіс
па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі
нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік –
Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Галоўны рэдактар
Вадзім САЛЕЕЎ

Рэдакцыйная калегія:

Вячаслаў ВАЙТКЕВІЧ,
Уладзімір ГНІЛАМЕДАЎ,
Віктар ГРАМЫКА,
Людміла ГРАМЫКА,
Анатоль ДЗЯЛЕНДЗІК,
Барыс ЛАЗУКА,
Таццяна МУШЫНСКАЯ,
Вера ПРАКАПЦОВА,
Уладзімір РЫЛАТКА,
Уладзімір СКАРАХОДАЎ,
Рычард СМОЛЬСКІ,
Вольга ТАЛАНЦАВА,
Ніна ФРАЛЬЦОВА,
Юлія ЧУРКО,
Наталія ШАРАНГОВІЧ,
Вадзім ЯКАНЮК.

Дызайн-макет
Андрэй Ганчароў,
Вячаслаў Паўлавец.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Аксана Карташова.
Стыль
Алена Грамыка.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67, 289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя/факс).

Выдавец –
рэдакцыйна-выдавельская ўстанова
«Культура і мастацтва».

Выдавельская ліцэнзія ЛВ № 554
ад 17 студзеня 2003 г.

© «Мастацтва», 2004.

Навуm Цыніс

ПРАГУЛКІ ПА ПАЛЯХ ВАН ГОГА
(заканчэнне)

24

Наталія Шаранговіч

АЖЫЛІ ВОБРАЗЫ ДЗЯЦІНСТВА

27

карэаграфія

Таццяна Мушынская

РАДУ ПАКЛІТАРУ:
"НЕ ЛЮБЛЮ СВАЕ РАНЕЙШЫЯ
СПЕКТАКЛІ..."

32

музыка

Сяргей Будкін

РОК-ГЕРОІ МІНУЛАГА ГОДА

36

Ніна Юдзеніч

МУЗЫКА ГАЛІНЫ ГАРЭЛАВАЙ,
ЯК Я ЯЕ ЧУЮ

38

Зінаіда Мажэйка

ПЕРШАПРАХОДЗЕЦ БЕЛАРУСКАЙ
АКАДЭМІЧНАЙ МУЗЫКАЛОГІІ

40

народамі творчасць

Рыгор Шаўра

МАЛЯВАНЫЯ ДЫВАНЫ
НА ФОНЕ ЧАСУ

46

Алесь Лозка

БЕЛАРУСКІ
ЗАДЫЯКАЛЬНЫ КАЛЕНДАР

49

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

52

НАШЫ АЎТАРЫ

54

SUMMARY

55

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА

56



стар. 32



стар. 7



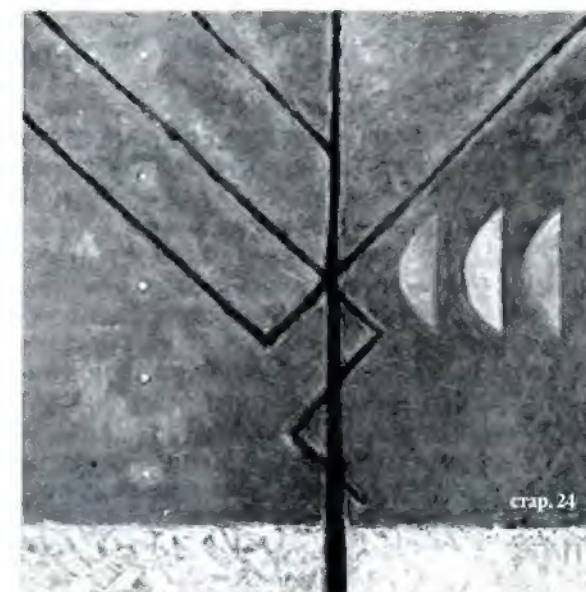
стар. 10



На першай старонцы вокладкі:
В.Шаранговіч. А то разга граза. Ілюстрацыя да паэмы А.Міхасевіча «Пан Тадэвуш».
Акварэль, 1985–98.



стар.14



стар. 24

МАСТАЦКІ РЫНАК У БЕЛАРУСІ: *ад будзённых праблем да віртуальных утопій*

Міхась Цыбульскі

Разважаць сёння пра паўнаўартаснае функцыянаванне ў нашай краіне цывілізаванага мастацкага рынку настолькі ж наіўна, як чакаць, што на дубе пачнуць расці грушы. І тым не менш мы як сапраўдныя гора-селекцыянеры ўсё марым пра мастацкі рынак на глебе сацыялістычнай па духу і плоці "гаспадаркі". Марым пра рынак, хоць на самай справе ў душы больш спадзяемся на дзяржаўны патранаж мастацтва. Не зважаючы ні на што, на ўвесь голас заяўляем пра супрацьстаянне Усходу і Захаду і пры гэтым спадзяемся, што і нам знойдзецца месца "пад сонейкам" на арэне сусветнага ці еўрапейскага мастацкага рынку.

І ўсё ж незалежна ад пазіцыі "мажнэўладцаў", поўнай адсутнасці адпаведных палітычных і эканамічных умоў Беларусь няспешна "ўпаўзае" ў мастацкі рынак. На працягу апошніх гадоў многія беларускія мастакі, здаецца, канчаткова пераканаліся ў тым, што іх праца можа быць скіравана не толькі на задавальненне амбіцый адоранай асобы, на своеасаблівы "творчы кайф", але і павінна стаць натуральным сродкам для існавання. Цяпер ужо вельмі рэдкімі ў мастацкім асяроддзі сталі меркаванні, быццам узаемаадносін мастацтва і грошай – "пачварны прывід капіталізму", а ператварэнне твора мастацтва ў аб'ект камерцыйных зносінаў уяўляе сабой сур'ёзную небяспеку для культуры. І ў Беларусі рынак імкнецца структураваць быццё культуры "гэтак сама, як гравітацыйнае і электрамагнітнае (ды яшчэ два другія) узаемадзеянні структуруюць фізічны свет".

Мастацтва і рынак. Праблема сувязі мастацтва і рынку праяўляецца не ў іх знешніх стасунках – механізм рынку працуе ў самай слыбіні сучаснай культурнай вытворчасці². Агульнавядома, што цывілізаваны мастацкі рынак мае даволі разгалінаваную сетку і ўключае дзейнасць музеяў, галерэй, прыватных калекцыянераў мастацкіх твораў. Усе гэтыя элементы рынку ў сваю чаргу маюць даволі канкрэтна акрэсленую інфраструктуру і, акрамя таго, узаемазвязаны паміж сабой шматлікімі вертыкальнымі і гарызантальнымі сувязямі. Менавіта такі рынак мастацтва існуе ў Еўропе ўжо больш за два стагоддзі. У нашай жа краіне кволя парасткі рынку (хоць і прывязаны да агульнапольскай ці агульнарасійскай культурнай сітуацыі) былі, па сутнасці, знішчаны ў 1917 годзе. Альтэрнатывай рынку зрабілі народжаны рэвалюцыйнай сацыяльна-казасавецкай дзяржавы, дзякуючы якому ў мастацтве стваралася дзіўная сітуацыя, калі яно само ў сябе заказвала творы, само іх ацэньвала і купляла.

Што ж сёння можна сказаць пра рынак твораў выяўленчага мастацтва ў Беларусі, пра ўзаемасувязі мастака і рынку? На жаль, узаемаадносі-

ны гэтых двух суб'ектаў не маюць ніякіх завершаных формаў. На мясцовым рынку мастацтва звычайна адсутнічаюць нават элементарныя сувязі (як па гарызанталі, так і па вертыкалі!) паміж яго суб'ектамі. Гандаль мастацкімі творамі носіць выпадковы характар. А рэалізацыя твораў мастацтва часцей за ўсё адбываецца непасрэдна ў прыватных майстэрнях мастакоў. Такім чынам, галерэі, як і аўкцыёны мастацтва, становяцца ў Беларусі зусім не патрэбнымі. У крайнім выпадку іх ролю бяруць на сябе салоны, у якіх мастацкія вартасці твора (прызнаемца шчыра!), не маюць ніякіх адносін да яго кошту.

"Калекцыянаванне ў любой культуры з'яўляецца паказчыкам яе сталасці (...)"³. Зборы твораў мастацтва можна прасачыць са старажытнасці. Прыкметна, што збіранне карцін у сусветнай гісторыі хутка стала нават больш папулярным, чым стварэнне калекцый антыкварыяту. Калекцыі жывапісных твораў збіралі ў Старажытных Прэцыі і Рыме, Кітаі і сярэднявековай Еўропе. Гэта дзейнасць была шырока распаўсюджана і ў эпоху Рэнесанса. У СССР калекцыянаванне, па сутнасці, лічылася нейкім дзівацтвам, тады як на Захадзе валоданне калекцыяй твораў мастацтва было, бадай, "адзіным прыстойным, дазволеным выпэйшым свётам спосабам прадэманстраваць сваё багацце і, да таго ж, прадставіць сябе чалавечам вытанчанай культуры", як адзначыў адзін з вядомых экспертаў па мастацтве Макс Фрыдлендэр.

Зразумела, што сёння ў большасці краін лепшыя творы знаходзяцца ў буйных калекцыях сусветнавядомых музеяў і "рынак прапаноў" амаль вычарпаны да дна. І хоць у нас заўсёды не так, як там (чым мы, дарэчы, увесь час ганарымся!!!), але збіранне надзвычай дарагіх арыгіналаў нават другарадных мастакоў XIX стагоддзя стала амаль што немагчымым ва ўмовах галечы большасці насельніцтва краіны. Вядома, і ў нас ёсць прыватныя асобы з большымі фінансавымі магчымасцямі, чым некалькі афіцыйных ўстановаў, але становіцца калекцыянерамі ў існых эканамічных умовах яны яшчэ не гатовыя. І гэта натуральна. Напрыклад, у ЗША, калі збіральніцтва прыватнай асобай твораў прызнаецца калекцыйным, то ён атрымлівае падатковыя льготы. У нас жа падобныя дзівакі-збіральнікі рызыкуюць толькі "набыць праблемы" з падатковай інспекцыяй. Ды і ўвогуле інвестыцыі ў мастацтва стануць прыцягальнымі, захапляльнымі, толькі "калі ўзнікне крытычная маса калекцыянераў сучаснага мастацтва"⁴.

У заходніх краінах грошы, патрачаныя на набыццё мастацкіх твораў, падаткамі не абкладаюцца. Мы ж плацім падаткі нават з мізэрных аўтарскіх ганарараў. І таму наўрад ці Мінску ў бліжэйшай будучыні пашанцуе так, як некалі пашанцавала Нью-Йорку, калі Генры Марк-

валд – вядомы мільянер – падараваў гораду славы музей "Метраполітэн" з цудоўнай калекцыяй карцін. Дарэчы, у дар грамадству аддавалі свае калекцыі многія амерыканскія мультымільянеры. Пры гэтым яны кіраваліся не толькі філантрапічнымі пачуццямі. У далейшым гэта калекцыя ўжо не падлягала падаткаабкладанню. У завязчанні адзначалася, што калекцыя перадаецца ў часовае карыстанне, але з захаваннем усіх правоў уласнасці.

Становішча, якое складалася вакол набыцця і збірання твораў сучасных мастакоў, таксама наўрад ці назавеш натуральна рынкавым. Спадзяванні на сур'ёзнае супрацоўніцтва з замежнымі пакупнікамі, здаецца, развясціся яшчэ ў пачатку 90-ых гадоў, калі для некаторых мастацтвазнаўцаў стала відавочна, што "замежныя камерсанта і не думаюць будаваць з намі сапраўды цывілізаваны рыначны адносіны, а (...) проста спекулююць на сітуацыі"⁵.

Пра дзяржаўныя музеі і колькасць сродкаў, якія ім на гэтыя мэты вылучаюцца, гаварыць увогуле не даводзіцца. Прапануючы закупку дзяржаўныя ўстановы ставяць мастака ў вельмі складанае становішча: жадаючы пакінуць свой твор у фондах айчыннага музея, творца вымушаны прадаваць яго за сімвалічны кошт. Айчынным банкі не рызыкуюць укладаць свой капітал у гэту справу, траціць грошы на набыццё твораў мастацтва. Хоць вядома, што былі гады, напрыклад, у Італіі, калі банкі ўкладалі грошы не ў пакеты акцый, а ў старыя гравюры і творы сучасных жывапісцаў. І гэта разумна: творы мастацтва з часам даражэюць, і таму іх набываць выгадна.

Але, як вядома, у нашай краіне мастацтва не з'яўляецца аб'ектам укладання капіталу. Цяпер у Беларусі створаны такія эканамічныя ўмовы, калі і мастаку і пакупніку стала нявыгадна прадаваць і набываць мастацкія творы. Гэта тлумачыцца не толькі абмежаванымі фінансавымі магчымасцямі айчынных пакупнікоў, але і тым, што замежныя госці нярэдка спецыяльна прыязджаюць сюды, каб набыць тую ці іншую творы мастацтва. Шматлікія падаткі, якія дзейнічаюць у нашай краіне, робяць проста бессэнсоўнымі падобныя аперацыі. І гэта пры тым, што даволі часта калекцыянеры, прыхільнікі новых напрамкаў у мастацтве, літаральна выраतोўваюць творы ад знішчэння, набываючы іх у "не цікавых для дзяржавы мастакоў".

Ва ўсіх буйных гарадах Еўропы існуюць цэлыя кварталы мастацкіх галерэй рознай скіраванасці. У Маскве ўжо ў 1997 годзе было створана каля 40 галерэй, у той час як Беларусь магла пахваліцца адной-дзвюма. Што ж да паўнаўартасных галерэй у Беларусі, то іх практычна няма і сёння. І нават тое становіцца, што было зроблена ў галерэйным руху 90-ых гадоў, цяпер часам немагчыма ўбачыць. Прафесійныя веды нешматлікіх айчынных куратараў, якія набылі пэўны вопыт і спрабуюць выконваць ролю экспертаў, часцей за ўсё застаюцца незапатрабаванымі. Адсутнасць нармальных узаемасувязей паміж музеем, галерэяй, мастаком, крытыкам, кліентам вядзе да адмірання функцый галерыста і галерэі як інстытуцыі. З-за адсутнасці галерэй як жыццядзейнай інстытуцыі становіцца амаль непатрэбнай і роля мастацтвазнаўца ў арганізацыі мастацкага рынку. У Германіі, ЗША працуе вялікі слой прафесіяналаў – гісторыкаў мастацтва, менеджэраў, музейных куратараў, якім мастакі давяраюць працэс продажу сваіх твораў. Менавіта – валявымі намаганнямі, энергіяй, інтуіцыяй і густам гэтых неардынарных харызматычных прамоўтэраў і вызначаецца рынак.

Айчынным галерэі хварэюць на ўсёаднасць і эклектызм. Гэта кепска ўплывае на фарміраванне іміджу галерэі і, па сутнасці, ператварае галерэю ў звычайны салон. Каб уявіць сабе,



Артыкулы М.Цыбульскага, А.Зіменкі, У.Скараходава прайлюстраваны малюнкамі І.Скірнова.

чаго не стае ў нашых так званых галерэях, дастаткова пералічыць усе складнікі жыццядзейнасці паўнаўартаснай галерэі. Яна павінна мець канкрэтную сферу мастацкіх інтарэсаў, удалае месца размяшчэння, уласныя друкаваныя выданні, добрую сувязь з прэсай, высокапрафесійных экспертаў, куратараў і мастацтвазнаўцаў, арыентавацца на пэўнага спажывца і, акрамя таго, дзейнічаць у спрыяльных палітычных і прававых умовах. Наўрад ці хоць адна з галерэй у Беларусі можа засведчыць наяўнасць усяго гэтага.

Характар, структуру і жыццязольнасць мастацкага рынку заўжды вызначалі попыт і кан'юнктура. "З кан'юнктуры музеяў і прыватных збораў вызначасца ягоны кошт, які ні ў якой ступені не залежыць ад масавай свядомасці і масавага густу"⁶. Апошнія сцвяр-

джэнне цяжка прыняць цалкам у дачыненні да нашай краіны, бо, як ужо гаварылася, музеі і прыватныя калекцыянеры практычна не ўплываюць на дзейнасць мастацкага рынку.

Сёння моцны рост інфляцыі дазваляе на тэрыторыі нашай краіны вельмі танна набываць творы айчынных мастакоў. Кошты твораў нярэдка вызначаюцца мінімальным, зыходзячы з невялікай грашовай надбаўкі, дададзенай да кошту выкарыстаных матэрыялаў. Гэта, безумоўна, не датычыць экспертаваных твораў!

Ва ўсім свеце вядома, што важнейшымі прынцыпамі коштаўтварэння з'яўляюцца мастацкасць твора і яго унікальнасць. Паняцце мастацкасці звязана з агульнапрынятай шкалай мастацкіх каштоўнасцяў у тую ці іншую эпоху. Але ўвогуле мастацкі твор каштуе столькі, колькі за яго плацяць. Своеасаблівым рыначным барометрам у гэтым працэсе можа выступаць аўкцыён. Заўжды існаваў на рынку і так званы "гіпноз імёнаў", калі кошт канкрэтнага твора вызначаўся, зыходзячы з адзнакі ўсёй творчасці майстра. За імя плацілі ва ўсе часы, і таму зразумела, што эцюд вядомага сучаснага "маэстра" каштуе даражэй за працу лепшай якасці, але малавядомага творцы. Нельга не адзначыць і ролю моды, пасляхова праведзеных выставаў у фарміраванні кошту твораў мастацтва.

Зразумела, што тая кошт, па якіх прадаюцца творы сучаснага мастацтва ў Еўропе (ад 10 000 да 100 000 долараў), нашым мастакам проста "не пагражаюць". Напэўна, мае рацыю К.Дзёгаць, якая лічыць, што "сучаснаму мастаку ўвогуле не варта спадзявацца разбагацець. Яго мастацтва – нешта накіштат хобі"⁷.

Наш народ у большасці не падрыхтаваны да таго, што твор мастацтва можа каштаваць даволі дорага. Тут адчуваецца адсутнасць духоўнай і практычнай патрэбы. Асобнай гаворкі і спецыяльнага псіхалага-мастацтвазнаўчага даследавання вымагае тыражаванне кічу ў мастацкіх салонах.

Акрамя таго, мы проста не ведаем кошту айчыннага мастацтва. У тым ліку мастацтва рэалістычнага. Але яго ведаюць на Захадзе, і там мастакі часцей вывозяць свае творы на продаж за мяжу. Хоць і там прадаюць іх вельмі танна. Мы назіраем сапраўдную "эміграцыю" жывапісу за межы ў аб'ёмах, роўных экспарту. Вынікі падобнага дэмпінгу мастацтва – экспарту па нізкіх цэнах – яшчэ неаднойчы нагадваюць пра сябе ў будучыні. Што прэстыжней для мастака сёння: выстаўляцца ў Нацыянальным музеі, Палацы мастацтваў ці экspanаваць і прадаваць свае працы на Захадзе? Але, як вядома, і там рынак ужо насычаны. Мастацкі рынак не церпіць перавытворчасці, і ў гэтым сэнсе актуальнай застаецца сумная формула, прапанаваная некалі вядомым галерыстам Маратам Гельманам: "Добры мастак – мёртвы мастак".

АХ, ВЕРНІСАЖ, АХ, „ВЕРНІСАЖ” – арт-рынак або арт-кірмаш?

Фёдар Ястраб



нікаў, большасць хутка расчароўваецца... Аднак самыя ўпартыя часам свайго дабіваюцца.

Сапраўды, хоць "амаль ніхто з традыцыйных суб'ектаў мастацтва не гатовы "з галавой увайсці" ў інтэрнет, большасць так ці інакш выкарыстоўвае віртуальную прастору¹⁴.

Ці зможа віртуальнасць узяць на сябе вырашэнне ўсіх праблем арт-рынку? Невядома, хоць, як сцвярджае статыстыка, сярэдняя амерыканская галерэя прадае тры карціны ў тыдзень, а праз Painting Direct іх рэалізуецца каля пяці штодзённа. На наш погляд, інтэрнет не дубліруе рэальнасць, а дапаўняе, пашырае яе, становіцца новай рэальнасцю, прапанавае новыя магчымасці. Інтэрнет

– гэта цудоўная форма рэкламы, гэта архіў і каталог і нават у нейкай ступені "куратар", які трымае галерэю адкрытай 24 гадзіны ў суткі. Інтэрнет робіць арт-рынак больш адкрытым: кошт твораў, пададзены на сайце, аднолькавы для ўсіх пакупнікоў.

Сёння большасць прадстаўнікоў айчынага арт-бізнесу пераканана, што суб'екты традыцыйнага мастацкага рынку неадрыхтаваны да пераходу ў прастору інтэрнета. Па звестках, апублікаваных у Глобальнай справаздачы пра чалавечасе развіццё з 2000 года, па колькасці вэб-хостаў (ці камп'ютэраў, на якіх знаходзяцца інфармацыйныя старонкі, даступныя для карыстальнікаў інтэрнета) на душу насельніцтва Беларусь займае адно з апошніх месцаў ва Усходняй Еўропе і СНД. Ды і кошт інтэрнета ў Беларусі адзін з самых высокіх на гэтай прасторы¹⁵. Аднак хутчэй за ўсё лепшыя якасці і шматлікія перавагі новай мастацкай прасторы зробіць гэты працэс амаль непазбежным. Таму вырашэнне такой праблемы, безумоўна, – пытанне часу.

Пра перспектывы развіцця арт-рынку ў Беларусі ў бліжэйшы час я думаю з дзіўным пачуццём насяржанага аптымізму. Зразумела пакуль што адно: у аб'ектаў выяўленчага мастацтва, створаных беларускімі мастакамі, ніколі не будзе міжнароднага рынку, пакуль не будзе рынку "хатняга"¹⁶.

Як бы мы ні спрабавалі да канца спасцігнуць логіку развіцця мастацкага рынку, ён, як і мастацтва, будзе развівацца паводле сваіх няпісаных законаў. Напэўна, "рынак мастацтва не быў бы рэнтабельны, калі б ён не функцыянаваў паводле законаў магіі"¹⁷, бо гэта сапраўды ўсяго толькі больш-менш удала арганізаваны хаос. Наўрад ці рынак – панacea ад усіх праблем, і таму няхай яго апанентаў саграе і тое, што рынак ніколі не будзе татальным, а значыць заўжды будзе існаваць мастацтва, яму альтэрнатыўнае.

¹⁴ Байтаў М. Літаратура на ўмовах рынку // *Культура*. 1994. № 4.

¹⁵ Гройс В. *Стиль. Сталин. Утилитаризм и обман*. М., 1993.

¹⁶ Дьякович О. Коллекционирование искусства – искусство коллекционирования // *Декоративное искусство*. 1997. № 1 – 2.

¹⁷ Бакштейн Иосиф. Мы старемся объяснить художнику, что такое contemporary art // *ART CHRONIKA*. 2001. № 1. С. 106.

¹⁸ Кропак В. *Суперлюди* // *Культура*. 1992. 23 лістапада.

¹⁹ Байтаў М. Літаратура на ўмовах рынку // *Культура*. 1994. 25 студзеня.

²⁰ Деготы Е. *Тонкая русская линия* // *ART CHRONIKA*. 2000. № 5 – 4.

²¹ Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 177.

²² Мискарин Карл. *Сетевой рынок современного искусства* // *ART CHRONIKA*. 2000. № 5 – 6. С. 125.

²³ Лазарева Е. *Реальное искусство в виртуальном пространстве* // *ART CHRONIKA*. 2000. № 5 – 4. С. 68.

²⁴ *Когда интернет – роскошь...* // *Аргументы и факты*. 2000. № 11.

²⁵ Масарский М. *Творилу нас много, с ценителями плохо* // *ART CHRONIKA*. 2000. № 5 – 6. С. 26.

²⁶ Табор Р. *Жизнь и смерть вывоза* // *Культура*. 1996. № 15.

Мабыць, павінен прайсці пэўны час, каб мы ўсвядомілі і засвоілі новыя рэаліі мастацтва, культуры і жыцця. Спробы абмінуць гэтыя рэаліі, схавацца ад іх за разважаннямі пра высокі густ творцы-прафесіянала, пра элітарны статус "сапраўднага" мастацтва ў адрозненне ад мастацтва маргінальнага ўсё ж не даюць нам падставаў не заўважаць феномену масавай культуры і яе ўплыву на сучасную мастацкую практыку і культурныя зносіны ў цэлым.

Доўгатэрміновае карыстанне лозунгамі кшталту "Мастацтва – народ" мала паўплывала на адносіны паміж народам і мастацтвам. Ды і хто можа сцвярджаць, што добра ведаў, чаго сапраўды чакае ад мастацтва глядач? Ранейшая сістэма функцыянавання мастацтва – шматлікія мастацкія саветы, адборачныя камісіі, камітэты з удзелам прадстаўнікоў кіраўнічых інстанцый – старанна прасейвала, ацэньвала і прапаноўвала шырокаму глядачу тое мастацтва, якое лічылася неабходным і прыдатным да публічнага дэманстравання. Паміж мастацтвам і глядачом, паміж мастаком і пакупніком заўсёды мелася на ўвазе постаць нейкага "Высокага Назіральніка" з так званым "бездакорным" густам.

Часта менавіта чыноўнікі, па сутнасці недасведчаныя ў пытаннях мастацтва, вырашалі, што мае права ўбачыць наш глядач, а што не. Такое адрэдагаванне мастацтва насамрэч прыніжала глядача, выяўляла глыбокі недавер "Высокім Назіральнікам" да здольнасці народа самому ацэньваць мастацтва, самому разабрацца ў тым, што яму патрэбна, што яго цікавіць, а што не выклікае ніякіх эмоцый.

Таму не дзіўна, што вечная цяга чалавека да творчай самарэалізацыі, заціснутая паміж "можна" і "нельга", і немагчымасць даць ёй належны выхад у грамадскай дзейнасці ці на працы спарадзілі ў мінулыя дзесяцігоддзі такое шырокае захопленне чаканкай, разьбой па дрэву, ікебанаў, афрыканскімі маскамі і іншым.

Народ жадаў не толькі спажываць, але і твараць. І калі на пачатку 1990-ых гадоў лібералізацыя культурнай палітыкі адбылася, гэта выклікала сапраўдны выбух народнай мастацкай творчасці. Мастацтва вырвалася на прасторы вуліц і кірмашоў. У выніку на адважаных мастакамі пляцоўках расквітнеў той самы "дрэнны густ", ад якога так старанна аберагалі нас мастацкія саветы і шматлікія камісіі.

Магчымасць публічна рэалізаваць сябе ў якасці мастакоў атрымалі паўпрафесіяналы, народныя ўмелыцы і проста дылетанты. Абсалютна стыхійныя кірмашы ў парку імя Горкага, на праспекце Скарыны побач з мастацкім салоном, адкуль урэшце мастакоў

"папрасілі" на плошчу Свабоды ў маленькі, але вельмі "жывы" скверык, ператварыліся цяпер у добра арганізаваную, дзейную структуру, якая заціснута паміж Палацам прафсаюзаў і музеем Вялікай Айчыннай вайны ў самым цэнтры Мінска. Кірмаш гэты з якой-ніякой, а ўсё ж інфраструктурай (крытыя месцы для выстаўкі-продажу, складскія памяшканні, офіс, кафэ-бар) носіць шматбяцальную назву "Вернісаж".

Кантынгент "кірмашовых" мастакоў вельмі стракаты. Тут і прафесіяналы, якія з розных прычынаў не рэалізавалі сябе ў "высокім" мастацтве, і выпускнікі мастацкіх вучэльняў і ВНУ, сярод якіх сустракаюцца нават сябры Беларускага саюза мастакоў, і мастакі-аматары, якія ператварылі захопленне ў асноўны занятак, і рамеснікі-ўмелыцы, што атрымалі магчымасць легальна рэалізоўваць сваю прадукцыю, і выпускнікі вучэльняў з дэкаратыўна-ужытковым ухілам, і проста выпадковыя людзі. Увесь гэты пярэсты люд збіраецца пад дахам грамадскага аб'яднання з гучнай і прэтэнцыйнай назвай "Асацыяцыя свабодных мастакоў", у якое на сённяшні дзень уваходзіць 165 чалавек. Большасць з іх маюць статус індывідуальнага прадпрэмальніка і спраўна плацяць за выдзеленае ім для продажу сваіх твораў месца.

Статутная мэта Асацыяцыі – дапамога самадзейным мастакам у іх мастацкай дзейнасці і рэалізацыі твораў. Уступаючы ў яе па рэкамендацыі мастацкага савета, утворанага пры гэтым аб'яднанні. Праўда, незразумела, якім чынам у "Асацыяцыі свабодных мастакоў" аказалася каля пятнаццаці прадаўцоў. Кіруе ж усёй гэтай структурай былы аграном-геадэзіст, якога анік не засмучае неадпаведнасць адукацыі характару дзейнасці. Ды і каго гэта сёння засмучае?

Мінскі "Вернісаж" выяўляе шмат цікавага ў адносінах масавага глядача да мастацтва, даволі выразна акрэслівае кола яго інтарэсаў. Выбар пакупнікоў іншы раз проста бхнэжыць свай абуральнай безгустоўнасцю. Але

ж адкуль можа ўзяцца масавы пакупнік з шырокімі ведамі, глыбокай культурай і высокім мастацкім густам? Такі пакупнік на "Вернісаж" не прыйдзе, ён будзе прагульвацца па залах мастацкіх галерэй і "чаяваць" у майстэрнях знаёмых мастакоў. Сюды ж прыходзіць інфантальны, досыць несамастойны, але часам вельмі самаўпэўнены глядач. А бывае, хтосьці з іх адкрыта прызнаецца: "Я ў мастацтве нічога не разумею".

Такого пакупніка прыводзяць на арт-кірмаш настальгія па прыгажосці, марабудунай раскаванасці, незадаволенасць шэрасцю будзённага існавання, імкненне рэалізаваць нерастрочаны творчы патэнцыял. Яго задавальняе магчымасць набыць па



МАСТАК І ГРОШЫ

Аляксандр Зіменка

цане ад 10 да 100 ў.а. твор ужытковага мастацтва або "карціну". Купляюць звычайна ў падарунак сябрам ці родным альбо сабе – упрыгожыць хатні інтэр'ер. І ў гэтым сэнсе "кірмашовае" мастацтва выконвае сваю жыццёбудаўнічую функцыю. Яно наталіе духоўны голад, наўную цягу да "нязвычайнага", хай сабе і на такім нізкім, "жабрацкім" узроўні. "Кірмашовае" мастацтва па сутнасці сваёй – гэта мастацтва для бедных. Рэакцыя дасведчаных людзей на такога кшталту творчасць вядомая, выказваецца яна адным словам – "кіч". Так яно, зрэшты, і ёсць. Але калі вы мяркуюце, што "кіч" прапісаўся толькі тут, вы глыбока памыляецеся. Прафесійнае мастацтва таксама выдае нямала падобных "перлаў". Вазьміце хоць бы салонныя партрэты Аляксандра Шылава, прэтэнцыёзныя, вельдзэрныя намеры, пано Іліі Глазунова, псеўдаславянскі, з "нарднчым" адценнем, жываліс Канстанціна Васільева. Такія "абразкі" і ў беларускім мастацтве доўга шукаць не трэба. Што гэта, як не кіч, выяўленчая папса? Адзінае адрозненне толькі ў тым, што гэта кіч для "высокіх слаў".

Урэшце, што гэта такое – кірмашовае мастацтва? Прафанацыя сапраўднай прафесійнай творчасці альбо самастойны феномен? Трэба не забывацца пра безумоўную прысутнасць першага, але перавагу варта аддаць апошняму сцвярджэнню.

З аднаго боку арт-прадукт "кірмашовага" мастацтва – гэта мастацкі твор, з іншага – звычайная таварная вытворчасць, якая мае менавіта і спажывецкі кошт. Менавіта кошт вымяраецца цаной арт-прадукта, што вельмі важна для вытворцы. Спажывецкі ж кошт вызначаецца духоўнай каштоўнасцю для пакупніка, эстэтычнай прывабнасцю, паколькі ён купілае гэты прадукт пад маркай мастацкага твора.

Многа значыць у гэтым сэнсе рамесніцкая дыктоўнасць працы. Менавіта яна становіцца асноўным вымяральнікам цаны, якая залежыць ад памераў працы, яе "зробленасці", бачнай складанасці выканання. Тут важна не столькі ўменне "напісаць" ці "намаляваць", як ўменне зрабіць рэч, надаць ёй налжны таварны выгляд. А каб гэтага дасягнуць, даводзіцца "кірмашоваму" мастаку адточваць сваё майстэрства шляхам бясконцых паўтараў. Унікальнае, штучнае мастацтва тут амаль не прыжы-

ваецца. Таварная вытворчасць патрабуе патоку, серыйнасці. Аднойчы знойдзены матыў, які "паішоў" у пакупнікоў, вар'іруецца неверагодную колькасць разоў. Калі раптам прадаліся краявіды з выявай Траецкага прадмесьця, будзьце ўпэўнены, праз нейкі тыдзень такія краявіды вы ўбачыце ў іншых аўтараў. Кірмаш надвычай хутка рэагуе на пажаданні сваіх кліентаў. Упершыню народ атрымаў магчымасць самым непасрэдным чынам уплываць на мастацкую экспазіцыю. Попыт стаў вызначаць прапанову. Менавіта пакупнік кіруе працэсам, але выяўляе пры гэтым усе недахопы свайго эстэтычнага выхавання. Звычайны пакупнік ніяк не можа зразумець, у чым жа розніца паміж унікальным творам мастацтва і яго растыражаным у дзесятках і сотнях экзэмпляраў вобразным клішэ.

Іншым разам вядомы твор настолькі перапрацоўваюць, што ён становіцца поўнай супрацьлегласцю першакрыніцы. Сустрэкаліся на арт-кірмашы перапевы Марка Шагала і нават – каго б вы падумалі? – беларускай мастачкі Зой Літвінавай. І тут ужо не ведаеш, што варта было б рабіць на яе месцы: ці сурова "насупіць бровы", ці радавацца, што ўжо пры жыцці ўзвалі ў класікі, бо абы-каго капіраваць не будуць.

Сама матывацыя мастацкай дзейнасці на арт-кірмашы выключае духоўны пачатак. Самадзейнасць, якая раней толькі і трымалася на духоўных памкненнях, страціла гэтую вызначальную для сябе ўласцівасць і ператварылася ў гаспадарчую дзейнасць. На "Вернісажы" многія самадзейныя мастакі знайшлі магчымасць сваёй "эканамічнай падпіткі", атрымалі стабільны заробак.

І ўсё ж чымсьці "Вернісаж" прыцягвае шырокую публіку. Тут заўсёды многалюдна, чаго не скажаш аб нашых галерэях. Падаецца, што нягледзячы на ўсе супярэчнасці, недахопы, "кічавы" узровень прадукцыі, "Вернісаж" вабіць сваёй абсалютнай дэмакратычнасцю, даверлівымі адносінамі людзей з мастацтвам. Аказалася, што гэтыя адносіны могуць будавацца без кіраўніча-дазвольных інстанцый, без мноства пасрэднай. А наўпроставы кантакт з мастацтвам, хай сабе і "кірмашовым", на-много жывей і прывабней.

Фота А.Спрычанна.



Калі 18 мая 1990 года аўкцыянер англійскага дома CHRISTIE'S у Нью-Йорку трэці раз апусціў малаток, свет даведаўся пра самыя вялікія грошы, якія заплаціў японскі бізнесмен Рьёэі Саіта за твор мастацтва, – 82 500 000 долараў за "Партрэт доктара Гашэ" Вінсента Ван Гога. Адна з апошніх карцін намерлага ў жабрацтве мастака зрабілася самым каштоўным набыццём XX стагоддзя (цікавая дэталі: спадар Саіта загадаў, каб пасля яго смерці карціну сталілі разам з яго труной).

Экзатычнае пажаданне, не тыповае для прагматычнага "свету капіталу", дзе набыццё мастацкіх каштоўнасцей мае інвестыцыйны характар і павінна даваць прыбытак. Англійскі пенсійны фонд чыгуначнікаў, напрыклад, у сярэдзіне 1970-ых гадоў набыў калекцыю твораў французскіх імпрэсіяністаў і постімпрэсіяністаў і атрымаў на першых 12, на другіх – 32 % штогадовых прыбыткаў за пяць гадоў. Значна вышэй за банкіўскі дэпазіт.

Як бы ўзрадаваліся мастакі, калі б былі сведкамі гэтага поспеху сваіх твораў! Дарэчы, сучасны мастак, згодна з законам аб аўтарскім праве, мае магчымасць атрымліваць 5 % з кожнага легальнага перапродажу сваіх твораў.

Грошы цякуць міма кішэні большасці сучасных мастакоў. Няўмольныя законы рынку ставяць постаць творцы на месца ганцлёвай маркі – брэнда (гучнае імя, якім кіруе іншы ўласнік). Толькі зрабіўшыся антыкварыятам, праз 50 – 100 гадоў, творы набываюць вялікі кошт і робяцца аб'ектам палявання калекцыянераў. Але бываюць і цудоўныя выключэнні. 18 чэрвеня 1989 года за твор сучаснага мастака Генрыха Мар'яна, псеўданім якога "Фрама", амерыканская золатаздабываючая кампанія заплаціла 25 000 000 долараў. У момант ганаровага набыцця карціны, прысвечанай 500-годдзю адкрыцця Амерыкі, віцэ-прэзідэнт кампаніі Стывен Мортэнсен сказаў: "Калі я плачу такія грошы, то жадаю паказаць, што нельга дазваляць таленту жыць і паміраць у жабрацтве, як Ван Гог".

Аднаму з соцень тысяч пашанцавала, але што рабіць іншым? Згодна з палажэннем ЮНЕСКА аб свабодзе асобы, мастаком можна лічыць кожнага, хто сістэматычна займаецца мастацтвам і (увага!) лічыць сябе мастаком. Вось тут асноўнае пытанне: мастаком можа лічыць сябе кожны (як, дарэчы, і мастацтвазнаўца), але гэта павінна быць прызнана іншымі ў грамадстве, або тымі, хто дасць грошы за вашу працу.

Але складанасць рынку мастацтва ў тым, што пакупнік, асабліва каштоўных рэчаў, арыентуецца на ўласны густ ці на густ эксперта – крытыка-мастацтвазнаўцы. А там, дзе вялікія грошы і суб'ектыўны погляд, магчымы памылкі, "фальшакі-падробкі", падман, "арт-мафія".

Апошні аналіз маскоўскага арт-рынку засведчыў, што за апошнія пяць гадоў было прададзена 7000 твораў Айвазоўскага, але вядома, што за жыццё ён намаляваў толькі 6000 палотнаў. Прычым у так званых "шэрых антыквараў" цэнаўтварэнне робіцца наступным чынам: складаюць даўжыню і шырыню карціны і лічбу ў сантыметрах памнажаюць на тысячу долараў.

Безумоўна, існуюць розныя сістэмы ацэнкі каштоўнасці мастацтва, навізны і якасці ідэй, але лепшай формы, чым аўкцыён, здаецца, чалавечтва не знайшло.

Аўкцыёны бываюць розныя – ёсць так званая "галандская мадэль", калі гандаль пачынаецца з вышэйшага кошту, класічны "англійскі", калі твор набывае той, хто прапанаваў найбольш грошай, "мяккі", калі ган-

даль ідзе працяглы час (некалькі месяцаў), "закрыты", калі цану прапаноўваюць у канвертах... Толькі спадарніцтва пакупнікоў дае магчымасць вылічыць прыблізны кошт твораў.

Акрамя аўкцыёнаў, існуе "галерэйны" і "арт-дылерскі" продаж. Першы – калі галерэя бярэ твор на камісійны продаж: тады мастак павінен вярнуць 15 – 60 % ад канчатковага кошту, што фіксуецца дамовай паміж творцам і ўстановай, якая мае ліцэнзію на гандаль. У другім выпадку арт-дылер адразу разлічваецца з мастаком, але ў далейшым мае права на перапродаж з любым падвышэннем кошту твора. Як правіла, рэальная цана продажу ўтойваецца ад мастака. Тут нельмі многа падманаў. І нездарма ў аб'яднанні "Амерыканская асацыяцыя арт-дылераў" існуе ART SALES Index – прайс-ліст, дзе фіксуюцца ўсе факты продажу твораў канкрэтных аўтараў з апісаннем і коштам канчатковага продажу (улічваецца продаж з сумы не менш як тысяча долараў).

Маршаны (французскае "гандляры"), арт-менеджэры, арт-дылеры павінны валодаць вялікай інтуіцыяй і мастацкім густам, каб прадбачыць будучы поспех мастака, матэрыяльна дапамагчы яму, падтрымліваць яго працаздольнасць, але часцінка карціны з'яўляюцца на рынку пасля смерці мастака.

Нездарма ў статуце названай асацыяцыі ёсць такія словы: **"Асоба, якая гандлюе творами мастацтва, павінна:**

- дэманстраваць непадробную шчырую зацікаўленасць у дачыненні да сур'ёзнага мастацтва; нягледзячы на рызык, падтрымліваць гэта мастацтва; быць памочнікам і сябрам мастака; разумець яго творчыя, псіхалагічныя і фінансавыя праблемы; супрацоўнічаць з музеямі, калекцыямі і фондамі, якія ажыццяўляюць некамерцыйныя праекты".

"Маральны кодэкс" амерыканскага арт-дылера грунтуецца на прызямі амерыканскай сістэмы падаткаабкладання. На постсавецкай прасторы дзейнічае ў лепшым выпадку "шэры арт-рынак", а па большасці "чорны", дзе мастакоў падманваюць, дзе мастак і гандляр не плацяць ніякіх падаткаў, дзе наладжаны рынак падробак ад іконы да твораў авангарда, дзе актыўна працуе крымінал. Апошнія часы савецкай улады былі сапраўды "залатымі" для мастакоў. Яшчэ працавала сістэма дзяржаўнага заказаў для афіцыйных мастакоў. Так званыя "андэграфіцы", "соц-арт", "непрызнанае мастацтва" выстаўляліся ў хатніх "салонах", добра набываліся мясцовымі калекцыянерамі і замежнымі гасцямі. Прадаўшы некалькі твораў за трывалую валюту, мастак імгненна рабіўся заможным грамадзянінам, і калі алкаголь не псаваў жыццё творцы, то ён мог жыць за гэтыя грошы, будаваць уласную майстэрню, набываць добры аўтамабіль, адным словам, рабіцца заможным "арт-буржуа" (тэрмін аўтара – А.З.). Быць мастаком, які гандлюе за валюту, зрабілася прэстыжна, але пастка для талента была пастаўлена – лёгка грошы.

Вакол гэтага буму, адкрыцця "ўсходняга мастацтва", пачалі ўзнікаць розныя мясцовыя дыялектныя галерэі – "арт-шопы", амаль кожная студэнтка, якая валодала замежнай мовай, рабіла захад на ролю Дзіны Верні (славутай французскай галерысткі). Будучыня здавалася цудоўнай.

Мастак малюе – Захад набывае, грошы цякуць у кішэню, а мясцовыя не разумеюць, калі ж ім падабаецца твор. набыць не хапае фінансавай магчымасці. А ў гэты час "афіцыйныя мастакі" таіталі калідоры ўлады ўжо незалежных рэспублік як найбольш прыстасаваныя да жыцця: яны

ўбачылі грошы ў распрацоўцы афіцыйна-нацыянальных ідэй: герб, флаг, гістарычны эпас, асэнсаваны праз краўнічы погляд, — сталі звышпрыбытковымі.

Але як у Захадзе, так і ва ўладзе — пасля цікавасці да мастацкай навізны, арыгінальнасці і неабходнасці выкарыстання мастакоў у палітычных мэтах — знікла неабходнасць у вялікай колькасці твораў. Грашовая крыніца хутка пачала перасыхаць, мастакі пачалі шукаць магчымасці ўзнавіць цікавасць гледача, пачаліся "стратэгіі" брыдкіх перформансаў, здэскі над сабой, жывёлам, гледачамі; "залаты", а потым і "сярэбраны" век цікавасці да выяўленчага мастацтва мінуў.

Зараз мы жывём у час, калі кожны мастак пачынае сваю дзейнасць з распрацоўкі ўласнай тэмачнай тэхналогіі і, як старажытны каваль бронзавага веку, прапускае праз вогнішча спакусаў грамадства і молат уласнага таленту твор, які потым, як цнік, будзе трымаць яго імя ў памяці нашчадкаў. Я наўмысна не закрэпіў рэаліі беларускага арт-рынку (ён ёсць, як кажуць, але драбнейшы).

Каб сфарміраваўся рэальны арт-рынак, патрэбны тры рэчы: музей, крытыкі, пакупнікі-збіральнікі. У Беларусі гэта ўсё ёсць, але каб трыяда працавала, павінны быць аб'ектыўна (пралічаная праз канкурэнцыю



тва, дзе выстаўлены добрыя прафесійныя творы беларускіх мастакоў, разумеш, што выяўленчае мастацтва ў нас робіцца, быццам лірычная паэзія, — даволі хораша, але не заўжды патрэбна. А можа, у гэтым ёсць гістарычны сэнс? Захаваць мастацкую якасць, нацыянальна-своеасабліваю элітарнасць, беларускае бачанне прыгажосці?

А грошы? Яны, безумоўна, будуць, але на труне мастака, бо так вырашае лёс.

соцыякультурны
ракурс

КУЛЬТУРНЫЯ ПРАЦЭСЫ НА ПАЧАТКУ ТЫСЯЧАГОДДЗЯ

Уладзімір Скараходаў

Культурныя сувязі разам з эканамічнымі і палітычнымі — пастаянны і істотны вектар зносінаў паміж народамі і дзяржавамі. Менавіта ў сферы культуры ствараюцца, назапашваюцца і зберагаюцца мастацкія каштоўнасці і асэнсавваюцца гістарычны вопыт. Таму культура з'яўляецца своеасаблівым вопытным полем узаемадзеяння народаў, іх узаемага ўзагацэння і паразумення.

Палітычныя рознагалосці, а часам і распад дзяржаў (як гэта адбылося з СССР) могуць моцна парушаць і нават часова перарываць адладжаныя двухбаковыя адносіны, асабліва калі культура выкарыстоўваецца як інструмент нацыянальнага супрацьпастаўлення. У такіх перыяды, адрозна ад палітыкі, міжнародныя культурныя сувязі сведчаць сабою значную самастойнасць і незалежнасць ад дзяржаўнага рэгулявання. Паўзверх перашкод падтрымліваюцца кантакты паміж творчымі структурамі, дзеячамі культуры і мастацтва, нарэшце — проста чалавечыя кантакты, сувязі ў розных сферах жыццязабеспячэння. Такое культурнае ўзаемадзеянне часта прыкметна адрозніваецца ад палітычнай расста-

ноўкі сілаў і здольнае дабратворна ўплываць на дзяржаўную палітыку. Калі ж згасаюць палітычныя жарсці, культуры зноў уступаюць у паўна-вартасны кантакт.

Гісторыя культуры ведае прыклады, калі грамадства доўгі час развівалася амаль цалкам ізалявана, без знешніх кантактаў. Для большасці такіх грамадстваў характэрны працяглая стагнацыя, адсутнасць ці страта значнай часткі ўласнага здабытку (што назіраецца, напрыклад, у цяганю, палярных эскімосаў, айну і інш.). Падобныя працэсы адбываліся і з культурай амерыканскіх індзейцаў, і толькі коштам стварэння і штучнай падтрымкі рэзервацый частка колішніх этнічных груп захоўвае ранейшы лад жыцця. Як сведчыць гісторыя, адкрытасць знешнім уплывам, актыўнае ўзаемадзеянне — важныя ўмовы паспяховага развіцця любой культуры і яе падтрымання ў поўным аб'ёме.

Чалавечая цывілізацыя і культура ў XXI стагоддзі прадаўжаюць суты-кацца з шэрагам праблем, што пагражаюць іх існаванню. У эпоху гла-бальных камунікацый, калі ёсць магчымасці хуткага міжнацыянальна-

га, міжцывілізацыйнага культурнага ўзаемадзеяння, мы рэальна адчу-ваем, як узмацняюцца тэхнагенныя, агрэсіўныя тэндэнцыі заходняй культуры, якая імкнецца навязаць усім краінам сваю іерархію каштоў-насцей, свае прынцыпы мыслення і творчасці. У сувязі з гэтым перад сусветнай супольнасцю ў цэлым і перад кожнай краінай паставіцца ўзнікне неабходнасць выбару далейшага шляху развіцця не толькі культуры, мастацтва, але і самой супольнасці. Трэба прызнаць, што цяперашняя ідэалогія развіцця цывілізацый той-це ў сабе навукова не абгрунтаванае выкарыстанне прыродных рэсурсаў, інтэнсіўнае забруджванне куль-турнага асяроддзя і не менш небяспечнае для чалавека, грамадства за-бруджванне ўсялякімі нізкапробнымі відамі масавай культуры. Усё гэта кепска адбываецца на стане не толькі нацыянальнай, але і сусветнай куль-туры. Там, дзе правамерна гаварыць пра "грамадства спажывання", відоч-ная галоўная мэта — пагоня за звышпрыбыткам. Для такога грамадства ідэалам становіцца дасягненне любымі сродкамі матэрыяльнага добра-быту. А клопаты пра маральныя нормы, эстэтычныя каштоўнасці ад-ступаюць на другі план.

Уплыў заходняга свету на сусветную супольнасць у галіне культуры глыбока супярэчлівы. Часам ён спрычыняецца нават да разбурэння традыцыйных форм культуры, маральных норм і эстэтычных каштоў-насцей, да замены іх новымі формамі, нормамі і каштоўнасцямі, чу-жымі для менталітэту той ці іншай нацыі. У выніку адбываецца падрыў духоўнага патэнцыялу грамадства. Таму палітыка многіх краін скіравана на супраціў культурнай экспансіі Захаду ці хоць бы на яе змяшчэн-не. У гэтай сувязі неабходна падкрэсліць дзейнасць транснацыяналь-ных карпарацый (ТНК), якія падпарадкавалі сабе розныя сферы гра-мадскага жыцця ў развіццёвых краінах. Дзейнасць ТНК не абмяжоўва-ецца эканомікай, яна дапаўняецца як палітычным ціскам на ўрад ці на апазіцыйныя сілы, так і інтэнсіўным сацыякультурным уплывам. Для свайго паспяховага функцыянавання транснацыянальныя кампаніі ўка-раняюць у грамадскую свядомасць адпаведныя сацыяльныя і духоўныя механізмы. Тым самым змяняюцца не толькі мадэлі спажывання, але і ўся сістэма каштоўнасцей арыентацый, у якіх пачынае дамінаваць ус-тановка на спажыванне. Буйнейшыя карпарацыі свету па вытворчасці культуры — кінафільмаў, тэлевізійных праграм, музычных запісаў, ча-сопісаў, газет, кніг, гульняў і г. д. праз соцыякультурныя інвестыцыі ў сваіх інтарэсах забяспечваюць вытворчасць такой маскультуры, якая выдэе да ідэалізацыі заходняга ладу жыцця, ідэалогіі, светапогляду, каш-тоўнасцей, да іх некритычнага ўспрымання, а значыць, спараджаючы пачуццё непаўнаважнасці ўласных нацыянальных культур.

Рэклама на службе такіх карпарацый спрыяе ўкараненню завываш-ных запатрабаванняў, неарганічных для данага грамадства, ломіць пат-рэбнасцей, суадносных са звычаямі этнічных культур, разбурэнню ўсёй сістэмы прынятых арыентацый і імкненняў. Прапанаваны лад жыцця дорага каштуе ў прамым і пераносным сэнсах. За яго трэба расплач-вацца падпарадкаваннем свайго жыцця і працы законам капіталістыч-най вытворчасці, якія аказваюцца куды больш бясплітаснымі, чым бы-лыя табу і рэлігійныя забароны.

Тая масавая культура, што прыходзіць з Захаду, цесна звязана з кан-с'юмерызмам, г. зн. пагоняй за такімі рэчамі, модай, паслугамі, вясдамі, якія быццам бы забяспечваюць прыналежнасць чалавека да вышэй-шых колаў грамадства. Заахвочваючы такія погляды, масавая культура навязвае думку пра пераходзілішчы значнасць індывідуальных пат-рэб, асабістых інтарэсаў параўнальна з усімі грамадскімі. На самай жа справе масавая культура, якая выяўляецца ў шырокім распаўсюджванні забаўляльнай літаратуры, кінафільмаў і тэлепраграм, скажае існыя нор-мы паводзінаў і спажывання, замяняе сталыя ўяўленні і прыкільнасці новымі міфамі і фетышамі, прывязанымі да вымагаў таго рынку, на які мясцоваму насельніцтву не прабіцца. Гэтак усталяваецца так зва-ны "амерыканізаваны" лад жыцця. Каштоўнасці, арыентацыі, стыль, культура, мастацтва становяцца універсальнымі, г. зн. касмапалітыч-нымі. Ігнаруюцца мясцовыя культуры і іх сістэмы каштоўнасцей, ма-гіялізуюцца інфармацыйныя патокі. Яны, як правіла, скіроўваюцца ў адзін бок — ад цэнтра да ўскраіна. Аналагічныя задачы выконваюць міжкультурныя сувязі.

Адначасова вядучыя капіталістычныя дзяржавы інтэнсіўна выкарыс-тоўваюць магутныя магчымасці сучасных сродкаў масавай камуніка-цыі для ўзмацнення свайго ўплыву ў знешнім свеце. Тэрмін "інфарма-цыйны імперыялізм" даўно зацвердзіўся як у палітычнай, так і ў навуко-вай літаратуры. Заходнія інфармацыйныя агенствы, перш за ўсё чаты-ры такія кіты, як АП, ЮП, Рэйтар і Франс Прэс, навязваюць сваё ўспры-манне свету. Змест навін і інфармацыі, які выпрацоўваецца гэтымі аген-ствамі, адлюстроўвае запатрабаванні развіцця капіталістычных краін. Для якіх рэальных жыццёвых праблемы насельніцтва іншых краін не маюць асаблівага значэння. Ва ўсялякім разе, гэтыя праблемы менш важ-ныя, чым розныя буйныя ці дробныя сенсцыі, што бударажаць розум заходняй публікі. Дасягненні ж развіццёвых краін у эканамічных, са-цыяльных ці культурных адносінах не могуць пранікнуць на рынак інфармацыі. Сістэма масавых камунікацый не столькі садзейнічае сва-боднаму распаўсюджванню інфармацыі, колькі скажае ўяўленні аб са-праўды важных падзеях, што адбываюцца ў свеце. І справа не толькі ў тым, што патак інфармацыі, напрыклад, з вядучых капіталістычных краін у свет развіццёвых краін у 100 разоў пераўзыходзіць зваротны патак. Справа перш за ўсё ў змесце гэтага патоку і характары інфарма-цыі. Формы выяўлення і змест такой інфармацыі адлюстроўваюць ідэа-лагічныя і каштоўнасці ўстаноўкі грамадства, якое знаходзіцца на "тэх-натроннай" стадыі, але яны ў многім рэзка разыходзяцца як з магчы-масцямі менш развітых краін, так і з іх перспектывамі развіцця.

Рэакцыяй на пашырэнне заходняга ўплыву ў сферы культуры раз-віццёвых краін служыць хваля контрадакту, сутнасць якога — прыяры-тэт духоўнага над матэрыяльным, вяртанне да нацыянальных каштоў-насцей, зберажэнне і развіццё культурнай самабытнасці, гістарычнай спадчыны і незалежнасці, спасціжэнне важнасці рэгіянальных з'яў ма-стацтва. Таму развіццёвыя краіны вядуць настойлівую барацьбу за ра-шучую перабудову міжнародных адносін у сферы культуры.

У гэтым плане ёсць пра што клапаціцца і Беларусі. Задача ў тым, каб, уключыўшыся ў сусветны культурны працэс, дзейнічаць адэкватна і, галоўнае, бараніць наш унікальную самастойную культуру ад негатыў-ных працяў.

Неабходна мець на ўвазе, што заходняя культура, паводле ацэнак навукоўцаў розных напрамкаў, перажывае своеасаблівы крызіс. Ужо від-вочна, што многія каштоўнасці сучаснай культуры ствараюць не толькі тая прадстаўнікі заходняй культуры, што працяглы час дыктавалі сваю моду, але і іншыя народы і краіны, у тым ліку з менш развітымі эканомі-камі.

Погляды не сыходзяцца толькі ў разуменні гэтага крызісу. Адно гаво-раць, што заходняя культура — гэта нейкі духоўны банкрут, другія — што гэта толькі пераходны перыяд паміж дзюма эпохамі, якія маюць розныя каштоўнасці і розны лад жыцця. На пытанне, як жа выйсці з гэтага крызісу, адны сцвярджаюць, што трэба вярнуць прымаст мастацкіх каштоўнасцей у адносінах да матэрыяльных, аднавіць раўнавагу паміж духоўнымі імкненнямі і эканамічнымі справамі, паміж культурным і тэх-налагічным працэсамі. Іншыя падкрэсліваюць, што чалавек матэры-ялістычнай скіраванасці разумее сучасны свет як пераходны перыяд ад мастацкіх каштоўнасцей, якія пераважалі да гэтага часу, да будучай на-вукова-тэхналагічнай эры. Трэція кажуць, што сённяшняму чалавеку характэрны духоўная вычарпанасць і адрабненне. У будучым, разважа-юць яны, чалавек будзе мець многае: багатую ежу, розныя задавальненні, але ён будзе ўбогі духам.

Пры аналізе гэтых меркаванняў узнікае сумненне наконт напрамку, па якому чалавек і сучаснае грамадства крочаць да прагрэсу ці дэгра-дацыі.

Зразумела, што аб прагрэсе можна гаварыць тады, калі ёсць імкнен-не да ідэалу. Калі ж жыццё мяняецца, не набліжаючыся да яго, такія пе-рамены лічыць прагрэсіўнымі нельга.

Даўно вядома, што сэнс і вынікі зменаў у жыцці, культуры, навуцы праяўляюцца не адразу. У матэрыяльных рэчах іх ацаніць лягчэй, у ма-стацкіх — цяжэй. Для нашага часу стала характэрным жыццё, спадзё-чыся на тэхналагічны, матэрыяльны прагрэс. Але, як ужо было сказана, матэрыяльнае — не галоўная аснова развіцця і росквіту. І трываласць

JUWEL – ЗНАЧЫЦЬ "КАШТОЎНЫ КАМЕНЬ"

Іван Сінчук



грамадства забяспечвае не багачце яго членаў, не пагоня за задавальненнямі, што, як правіла, прыводзіць да выласці, а менавіта рух да збалансаваных, вывераных соцыякультурных мэтай, дзеля якіх варта працаваць і ахвяраваць сабою. У пацвярджэнне гэтага можна прывесці выказванне знакамітага мысліцеля П. Сарокіна, які пісаў, што сучасны крызіс культуры выкліканы аслабленнем мастацкага прынцыпу¹. А. Тойнбі, абавіраючыся на рэлігію, лічыў яе галоўным фактарам уратавання культуры². Л. Толстой яшчэ ў канцы XIX стагоддзя гаварыў, што, калі хочам прагрэсу чалавецтва, то давінен быць нехта, хто пастаянна звяртаў бы ўвагу на сапраўдныя каштоўнасці і пераканальна пракладваў найкарацейшы шлях да іх³. Нягледзячы на гэтае пытанне, што ўсе названыя мысліцелі, ды і не толькі яны, сыходзяцца ў меркаванні, што паспяховы рух грамадства да прагрэсу па сілах культуры.

Ці можна ўсё ж спадзявацца, што, ідучы па шляху прагрэсу, мы ў бліжэйшай будучыні дойдзем да духоўнага адраджэння, збліжэння культурнай і матэрыяльнай сфераў? На гэтае пытанне вядомы філосаф Л. Мэмфард пісаў, што аднойчы ў гісторыі чалавецтва такое ўжо адбывалася, калі ў матэрыялістычным Рыме першыя хрысціянскія адраджэнні жыццё на мастацка-культурнай аснове і перамаглі ваяўнічы матэрыялізм. Яны паклалі пачатак новай культуры на аснове духоўных, мастацкіх каштоўнасцей⁴.

Сучасная культура можа развівацца ў неспадзяваных напрамках: яна можа ўзнаўляцца, нягледзячы на тое, што многія гады пакрывалася штучнымі, нежывымі слямі, пануючай можа стаць адна – амерыканская, кітайская, індыйская ці якая іншая, што ўзнікла ад узаемадзеяння і канкурэнцыі розных культур.

Аднак, на нашу думку, ёсць магчымасць функцыянавання паўнаважнай нацыянальнай культуры на аснове плюралізму, шматбаковай культурнай структуры, што складаецца з розных традыцый, калі кожная нацыя зберагае свой нацыянальны ўзор і колеры культуры.

Менавіта ў такім кантэксце трэба разумець працэсы, якія назіраюцца ў сучаснай беларускай культуры.

Культурная палітыка, што распацоўваецца Рэспублікай Беларусь, усё больш уключае ў сябе рашучыя патрабаванні касавання глыбных вынікаў засілкаў Захаду ў сферы культуры і сродкаў масавай інфармацыі, падтрымання дзяржаўнага суверэнітэту і забеспячэння самастойнага развіцця краіны. Гэта суправаджаецца ўкараненнем шэрага пазітыўных каштоўнасцей (салідарнасць, гармонія, пераемнасць, узаемадапамога, ўсёгільнасць), якія трансфармуюцца адпаведна патрабаванням сучаснасці.

Трэба падкрэсліць таксама, што беларуская нацыянальная культура без сувязей з сусветнай культурай не мае перспектывы. Знаёмства з дасягненнямі, шляхамі развіцця, сістэмамі каштоўнасцей іншых культур можа істотна падштурхнуць нацыю да выбару больш эфектыўнай мадэлі свайго культурнага развіцця. Чым больш здольнае грамадства ўспрыняць каштоўнасці іншых культур, тым больш імпульсаў да развіцця яно атрымлівае. Глыбей зразумець сваю культуру можна толькі параўнаўшы яе з іншымі культурамі. Практыкай даўно пацверджана, што асэнсаваны дыялог з іншай культурай і яе духоўнымі каштоўнасцямі магчымы толькі тады, калі абодва бакі паважаюць адзін аднаго і не пазбягаюць падобнага дыялога. Пагардлівы погляд на іншыя культуры і празмернае захопленне сваёй культурай, сляпое пакланенне ёй сведчаць пра духоўную няспеласць. Без разумення каштоўнасцей іншых нацый няма магчымасці адзінаці ўклад сваёй нацыі ў сусветную культуру. Акрамя таго, пагарда да чужых культур часта неад'емная ад пагарды да ўласных этнакультурных працэсаў, традыцый і да т. п.

Такім чынам, сучасны соцыякультурны працэс змушае па-новаму разглядаць прыроду культуры, дзейнасць адпаведных інстытутаў, жыццятворных структур і іх узаемадзеянне з дзяржавай, абавязвае сур'ёзна задумацца над перспектывамі далейшага культурнага развіцця і прагрэсу.

Менавіта на такім мастацкім фоне ўзнікае неабходнасць зберагаць унікальнасць беларускай культуры, падтрымліваць яе мудрую раўнавагу, спрыяць засваенню вопыту сусветных культур. Гэта даець магчымасць засцерагчы сябе ад дэструктыўнай глабальнай культурнай пустаты і скіроўваць высілкі на навукова абгрунтаванае тактычнае і стратэгічнае развіццё нацыянальнай культуры.

Дастаткова грунтоўнай асновай для такога развіцця з'яўляецца "Дзяржаўная

праграма функцыянавання і развіцця культуры Беларусі да 2005 года"⁵.

У гэтым дакуменце сярод шматлікіх задач, прынятых на вызначаны перыяд, значацца і такія, што будуць стымуляваць міжнародныя культурныя сувязі:

– забеспячэнне непарыўнасці культурнага працэсу ў Беларусі і ахова яго нацыянальнай самабытнасці, уключэнасць яго ў сусветны культурны працэс;

– захаванне культурнай самабытнасці беларускага народа як адной з умоў яго суверэнітэту пры поўным адмаўленні ад тэндэнцыі да культурнай аўтаркці, духоўнай самаізаляцыі;

– кансалідацыя дзячаў нацыянальнай культуры на аснове арганічнага спалучэння гуманістычных традыцый народнай культуры беларусаў, іншых культур, сусветнай народнай спадчыны;

– стварэнне прававых механізмаў абароны грамадскай маралі, абароны чыгача, гледача ад пошласці, усёдазволенасці, агрэсіўнасці, што паширыліся ў сучаснай культуры;

– забеспячэнне прасторы для міжнацыянальных і міждзяржаўных кантактаў паміж Рэспублікай Беларусь, краінамі СНД і іншымі членамі сусветнай супольнасці.

Няма сумнення, што выпрацаваны курс развіцця беларускай культуры будзе садзейнічаць далейшаму ўзбагачэнню і захаванню нацыянальнай адметнасці беларусаў, іх годнага месца ў супольнасці славянскіх і еўрапейскіх народаў.

Але ў гэтай сувязі хацелася б перасцерагчы ад аднаго старэзатыпу, які даволі ўстойліва бытуе ў асяродку нашых культуролагаў і наогул работнікаў галіны культуры. Разважаючы аб перспектывах развіцця беларускай культуры, аб яе лёсе ў трэцім тысячагоддзі, мы часта акцэнтуюм арыентацыю на еўрапейскі ўзровень. Разам з тым у многіх зв'язках беларускай культуры і мастацтва нам ёсць што прадэманстравать той жа Еўропе. Можна назваць балет Елізар'ева, ансамбль Дудкевіча, аркестр Фінберга, плясак маладых мастакоў, музыкантаў – лаўрэатаў міжнародных конкурсаў, якім не раз апладзіравалі зарубежныя гледачы. Надзвычай высокі ўзровень беларускай народнай культуры і мастацтва, што неаднаразова адзначалася на міжнародных фестывалях, канферэнцыях.

Такім чынам, і не аглядаючыся на Еўропу, мы ў межах сваёй нацыянальнай культуры маем прыклады той мастацкай вышынні, да якой павінны імкнуцца ўсе мастацкія суполкі і асобныя творцы.

Так павялося, што прыгожыя рэчы з высакародных металаў называюцца цяпер ювелірнымі вырабамі. На самай справе назва "ювелірны" паходзіць ад нямецкага Juwel – каштоўны камень.

Шырока назва "ювелірныя вырабы" пачала ўжывацца ўжо ў XIX ст., і традыцыя заставалася да нашых дзён. Сёння "ювелірнымі" называюць таксама рэчы, якія з'явіліся ў часы, калі іх так яшчэ не называлі. Раней, у часы цэхаў, срэбраныя рэчы рабілі срэбранікі, а залатыя – залатнікі; іх вырабы не былі нават звязаныя агульным вызначэннем "вырабы з каштоўных камяней" ці "вырабы з высакародных металаў".

Да нас дайшлі звесткі пра беларускія цэхі залатнікоў і срэбранікаў з пачатку XVI ст. Засталіся з тых часоў і самі вырабы, што даносяць да нас уяўленні тагачасных майстроў пра харошасць, прыгажосць і стыльнасць. Так стала, што мы можам вельмі проста вызначыць час і месца паходжання большасці ювелірных вырабаў. Для кантролю за дзейнасцю яны былі абавязаны ставіць прабірныя і асабістыя клеймы. Беларускія знакі ўваходзілі ў сістэмы тых ці іншых дзяржаўных утварэнняў, таму на ювелірных вырабах, што сустракаюцца цяпер у Беларусі, шэраг знакаў розных сістэм – умоўныя, метрычныя і лотавае.

У артыкуле дасягнута спроба ўвесці ў свет гэтых знакаў, якія могуць шмат што раскажаць пра даўнія ўзоры ювелірнага мастацтва і саміх мастакоў-ювеліраў.

Патронам залатнікоў лічыўся святы Элігія, біскуп і золатакаваль караля з дынастыі Меравінгаў Дагаберта I. Выява святога ці сімвал у выглядзе кубка часта выступае на цэхах пятачак залатнікоў і ў клеймах – на пятачках кракаўскага (канца XV ст.) і варшаўскага (пачатку XIX ст.) цэхаў – падчас працы над выяўленнем тулава кубка.

Паводле дакументальных звестак, вядомыя майстры-залатнікі Вялікага Княства Літоўскага ў Гродне (Пётр Неапаітанчык, 1552), Пінску (Іван Пархавіч, 1537), Вільні (336 майстроў у XVI – XVIII стст.). Пасля вялікага спаду вытворчасці ў другой палове XVII – першай палове XVIII ст.

разам з астатнімі рамёствамі к канцу XVIII ст. аднавіліся маштабы ювелірнай справы на беларускіх землях: у 1800 г. у Пінску налічвалася 33, а ў Мінску – 56 майстроў залатых і срэбраных спраў. Непасрэдныя сведчанні пра вытворчасць ювелірных вырабаў у старажытнасці даюць археалагічныя знаходкі невялікіх тыгляў, плакаў, формаў для адліўкі, паўфабрыкатаў і браку.

Паводле спосабу выканання ювелірныя вырабы падзяляюцца на чатыры асноўныя групы: мантаваныя (толькі ручныя элементы ці з выкарыстаннем літых, часаных, каваных ці сканых), філігранныя, літыя і штампаваныя.

Для вытворчасці ювелірных вырабаў Сярэднявечча і Новага часу ўжываліся разнастайныя тэхналагічныя прыёмы: базавыя – плаўка, коўка ці вальцоўка, вальчэнне, раскльпанне, уласна формаворныя – гнуццё, прайка, выпяганне, пілаванне, свідраванне, пайка, штыфтаванне, плаіроўка; мастацкай апрацоўкі – наданне фактуры паверхні, шліфаваанне, піліраванне, ажураванне, канфарэны, гравіроўка, гільяшыванне, траўленне, чаканка, цісненне басмай, таўшыроўка (інкрустацыя), накладанне (аналагічна страфіццё дойлідстве), скань, грануляванне, камерызаванне (мацаванне каштоўных камяней на паверхні рэчаў), эмаіраванне, чарненне, залачэнне, серабрэпенне, наводка.

Ювелірныя вырабы адлюстроўваюць агульны мастацкія глыні сніх эпох пры наяўнасці рысаў індывідуальных творцаў.

Найбольш пашыранымі катэгорыямі вырабаў у Сярэднявеччы і Новым часе былі рэчы асабістага ўпрыгажэння (кольцы, пярсцёнкі, завушніцы, колты, лунніцы, пацеркі, ланцугі, бранзалеты, медальёны, брошы); рэчы для сервіроўкі стала (льжы, відэльцы, нажы, лапаткі, шчыпы, паўміскі, куфлі, столікі, сухарніцы, салонкі); рэчы асабістага ўжытку (партсгары, запальніцы, муштукі, локыці, партманеткі, спражкі, шпількі, заколкі), рэчы для аздаблення інтэр'ера (пісьмовыя прыборы, вазы, шкатулкі, падсвечнікі, гадзіннікі); рэчы літургічнага характару (крыжы, абклады ікон і кніг, рэлікварыі, манстрацыі, лампады); асабіста баявая і паліўнічая зброя (халодная і агнястрэльная), узагароды (ордэнскія знакі, зоркі, крыжы, медалі, нагрудныя знакі).

З XVI ст. на ювелірных вырабах з'яўляюцца клеймы майстроў і цэхаў, у XVIII ст. клейменне робіцца нормай, з XIX ст. на вырабах ставяцца прабірныя клеймы. У Расійскай імперыі фабрычны знак-клеймо быў абавязковым паводле "Уставы аб прамысловасці" 1887 г. для ўсіх рамесных вырабаў, у тым ліку ювелірных (побач з прабірнымі клеймамі). З XIX ст. пачалася уніфікацыя проб сплаваў для ювелірных вырабаў. Расійская імперыя і СССР (да 1927 г.) карысталіся залатніковым пазначэннем пробы. У Беларусі выкарыстоўваецца метрычная сістэма проб для стандартных сплаваў (у праміле), якія адпавядаюць стандартным ювелірным сплавам СССР. Звычайна

адначасова клеймы для розных капцоўных металаў адрозніваюцца формай, але могуць быць выкананы на пляцоўках рознай велічыні. Пры змяненні дзяржаўнага ладу ў прабірных клеймах у значнай меры назіраецца пераемнасць. У большасці краін з XIX ст. на імпартаваных ювелірных вырабах абавязкова ставілася дадатковае мытнае прабірнае клеймо. Сярод такіх вырабаў сустракаюцца рэчы з каратнай сістэмай пазначэння пробы. Клеймы-імёнікі і клеймы рэгіянальных устаноў прабірнага нагляду – важная крыніца атрыбуцый антыкварных ювелірных вырабаў, гэтак як і форма саміх знакаў і сістэм пазначэння пробы.



1 – 3 – цакавыя пячаткі залатнікоў з выявай патрона – святога Элігія (Вільня, XVI ст. і XVIII ст., Варшава, пачатак XIX ст.). 4 – 6 – віленскія клеймы на ювелірных вырабах (цэхане з выявай патрона і сімвала святога Элігія – кубка, XVI ст., гарадскія, XVI і XVII ст.). 7 – 9 – кракаўскія клеймы 1847 – 1866 гг. (як вольнага горада Кракава) у імперыі Габсбургаў агульнадзяржаўнага кітальту канца XVII – першай паловы XVIII ст. (12-113-лотавай пробаў са штогод зменнай датай).

¹Сарокін П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 322.

²Тойнби А.Д. Цивилизация перед судом истории. М., 1995. С. 222.

³Толстой Л.Н. Путь жизни. М., 1993. С. 465.

⁴Mumford L. The Conduct of Life. Harcourt, Brace and Company, New York, 1951. P. 14, 16.

⁵Дзяржаўная праграма "Функцыянаванне і развіццё культуры Рэспублікі Беларусь да 2005 года". Мн., 2002.

ПАЦЯШАЮЧЫ – ПАВУЧАЦЬ

Другі сезон на сцэне Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы ідзе спектакль на п'есе Д.Патрыка "Дзіўная місіс Сэвідж". Напісаны амерыканскім драматургам пасля вайны з гітлераўскай Германіяй, гэты твор заваяваў сімтаты многіх глядачоў. Меладраматычная гісторыя пра жанчыну, якая ахвяравала спакойным жыццём дзеля дабрабыту іншых людзей, аднавідала настрою насляваеннага пакалення. Многія тэатры насляхова Гералі яе і ў 1970-ыя гады. З тых часоў імат чаго змянілася ў зямных вымярэннях. Мы жывём не толькі ў новым тысячагоддзі, але і ў новай сацыяльнай прасторы. Ці актуальная для нас гэтая насляваенная гісторыя пра жыхароў жоўтага дома над рамантачнай назвай "Ціхі прытулак"? З такім пытаннем да рэжысёра спектакля **Аляксандра Гарцуева** звярнуўся рэжысёр і загадчык кафедры рэжысуры Беларускай акадэміі мастацтваў **Рыгор Баравік**.

Аляксандр Гарцуев: – Я думаю, што любая старая п'еса можа быць актуальнай у любы час. Усё залежыць ад паяўнасці ў ёй карысных чалавечых ідэй і, натуральна, супадзення іх з настроем і думкамі суграмадзян. Любоў чалавек да чалавек, добрыя намеры, павага да блізкага – п'есы з такой праблематыкай цыпер на тэатры адсутнічаюць.

Людзі заўсёды прагнуць чуць спрадзільныя словы пра дабро і зло. Пра тое, што дабро абавязкова пераможа, а зло будзе пакарана. Глядач чакае жыццёвых казак. Яму неабходны надзея і ўпэўненасць у заўтрашнім дне.

Апроч усяго, гэта быў своеасаблівы эксперымент. Дагэтуль я ставіў п'есы сучасных аўтараў. У сваіх работах больш увагі надаваў жанравасці. Імкнуўся эпаціраваць публіку. У далёным выпадку я вырашаў паспрабаваць сябе ў іншым плане.

– У свой час вы наставілі чэхавскага "Дзядзьку Ваню", дзе таксама ўзнімаюцца падобныя маральныя пытанні. Як вядома, дабро і зло – абавязковыя атрыбуты кожнага драматургічнага твору.

– Так, але выяўляюцца яны па-рознаму. І ў гэтым сутнасць любога мастацкага твору. У пэўным сэнсе "Дзядзьку Ваню" я вырашаў у іншых эстэтычных прыёмах. Ва ўсім дамінавала ўмоўнасць. Выканаўцы роляў былі зусім маладыя людзі. Таму прысутнічалі рознага кшталту "завароты". У спектаклі "Дзіўная місіс Сэвідж" я сабе гэтага не дазваляю. Адзінае, што я сабе дазволіў, дык гэта выкарыстаць сучасны інтэр'ер. Я перанёс час дзеяння ў нашы дні. Мне падалося, што ў свеце мала што змянілася. Свет і цяпер знаходзіцца ў сітуацыі перманентных багальі.

– Вы сцвярджаеце, што ваш спектакль – своеасаблівы маналог рэжысёра-грамадзяніна пра дэвальвацыю канітоўнасных арыенціраў часу?

– Так. Мы жывём у час сучэльных кантрастаў: разрыў сувязей паміж пакаленнямі, рознасць маральных пазіцый, светапоглядаў, філасофскіх канцэпцый і інш.

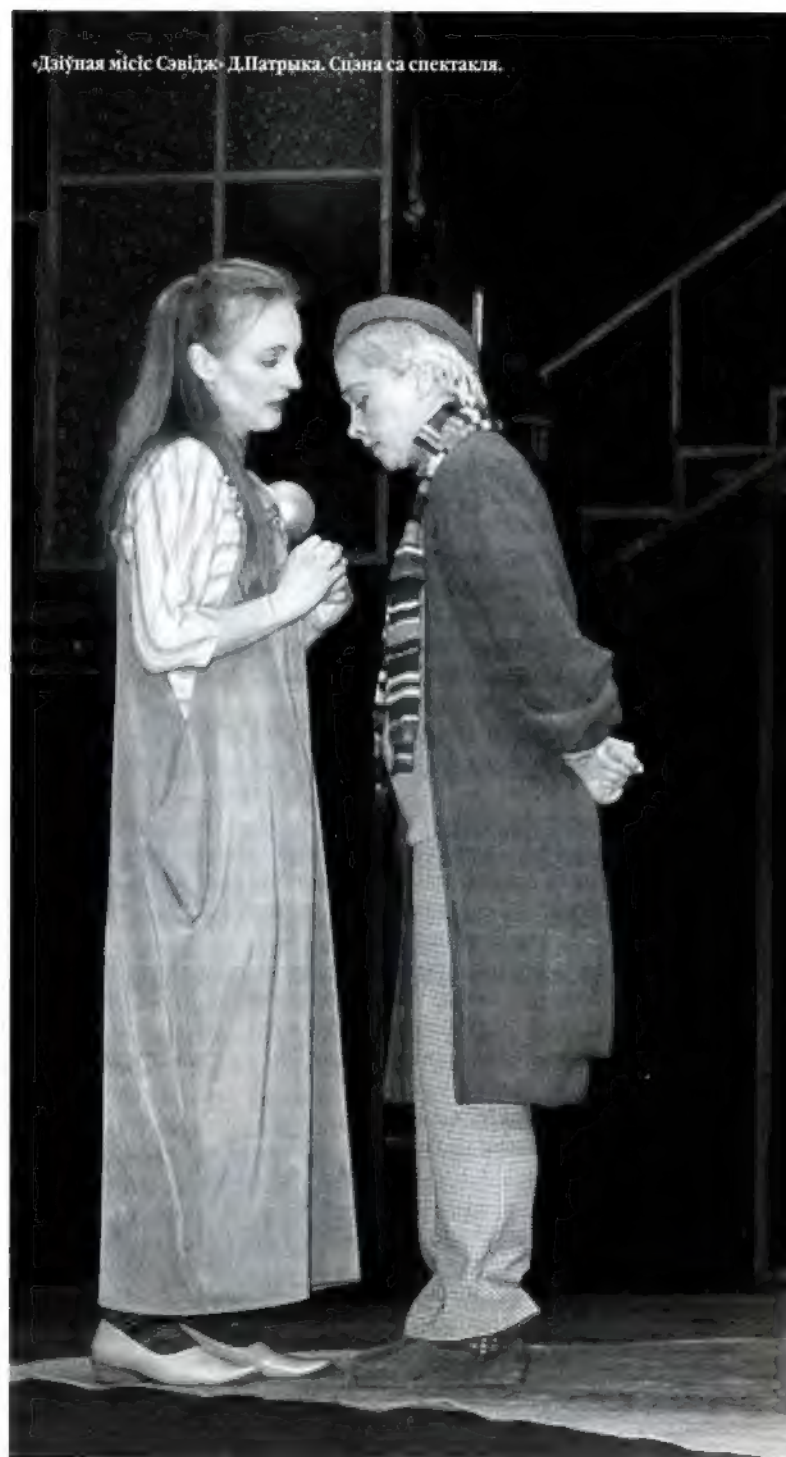
Я хачу, каб мой спектакль быў зразумелы і карысны самым розным катэгорыям глядачоў. Асабліва моладзі. Цярпімасць і павага – якасці, здольныя прымірыць самых розных людзей. Без іх няма будучыні ні ў дзяржавы, ні ў чалавецтва.

– Ці можна сказаць, што менавіта ў гэтым вы бачыце місію сучаснага беларускага тэатра?

– Зразумела.

– Значыць, не забавляць, але абуджаць. Ці пацяшаць?

– Пацяшаючы – абуджаць. Ад пацяшальнасці я не магу адмовіцца. Мне здаецца, што менавіта на гэтай глебе можна сеяць вечнае і светлае. А лекцыя са сцэны – гэта сумна.



«Дзіўная місіс Сэвідж» Д.Патрыка. Сцэна са спектакля.

– Вы пацвярджаеце вядомыя выказванні класікаў: ды толькі сучасны тэатр робіць усё наадварот. Ён, у асноўным, імкнецца забавляць і зашываць. Уздзеянне на сэрцы і розумы людзей цяпер не ў людзе. Атрымліваецца, што вы са сваімі прыняццямі як бы не ўпісваецеся ў сучасныя рэаліі? У спектаклі "Кім" на п'есе А.Дударова вы здолелі паказаць нашага сучасніка з улікам ягонага савецкага радаводу. Атрымаўся бандыт з

марксісцкім мінулым. Пярэварань з сумленнем і чалавечымі пачуццямі. Разам з тым, для глядачоў выкарыстана своеасаблівая прынада – серыя бандыцкіх "разборак" з мардабоям і стрэламі. Ці не перакрэсліваеце вы падобнымі энатажымі прыёмамі значнасць ідэй, закладзеных у вашых спектаклях?

– Я і сам іншы раз пра гэта разважаю і звязваю з прыродай майго тэмпераменту. І, вядома ж, з выразнымі магчымасцямі сучаснай рэжысуры. Але ўсё ж у сваіх спектаклях я імкнуся да таго, каб глядач пачуў са

прызначэнне таго ці іншага акцёра на ролю. У залежнасці ад гэтага і атрымліваецца спектакль, які быў першапачаткова рэжысёрам задуманы. Усім вядома, што акцёрская трупя нашага тэатра адна з лепшых. І, магчыма, калі б гэтую п'есу ставіў іншы рэжысёр, дык і выканаўца была б іншая. Але я стаўлю свой спектакль і бачу пэўных акцёраў. Апроч таго, як рэжысёр я больш упэўнена адчуваю сябе з маладымі. Хоць у гэтым спектаклі супрацоўнічаю з акцёрамі рознага ўзросту.

Што датычыцца місіс Сэвідж, дык ёй усяго пяцідзсят, а выканаўцы ролі – сорок чатыры гады. Па-мойму, нармальна. Мне была патрэбна актрыса, здольная перадаць са сцэны якасці чалавекі цярплівага і стрыманага, які з пачуццём уласнай годнасці прымае ўдары лёсу. Місіс Сэвідж старэйшая за сваіх прыёмных дзяцей на дзсяць гадоў. І ўсё залежыць ад таго, як вызначыць іх узрост. Калі ім шэсцьдзсят ці семдзсят год, тады выканаўцы гадоўнай ролі можа быць і ўсе дзевяноста. А калі ўлічваць, што яна выйшла замуж у шаснаццаці (дарэчы, як у аўтара), то ўсё размяркоўваецца па-іншаму. Я вырашаў, што місіс Сэвідж – маладая жанчына. У яе яшчэ ёсць час для актыўнай чалавечай дзейнасці.

– Чаму ж яе называюць звар'яцелай? Толькі таму, што яна траціць грошы намерлага мужа на дабрачынныя акцыі? Ці таму, што фрахтуе параход для вандровак дзетдамаўцаў вакол свету? А можа, вы сваім спектаклем заклікаеце багатых людзей траціць грошы на бедных, на карысць іншых? Прынамсі, у наш час ствараюцца іматлікія фонды менавіта для дапамогі людзям і нават дзяржаве.

– Такіх простых заклікаў у спектаклі няма. Там ёсць іншае – уважлівае стаўленне адзін да аднаго. У п'есе місіс Сэвідж кажа, што калі б ўсе людзі хадзілі па краіку дывана, дык дыван не праціраўся б толькі пасярэдзіне. Як я зразумеў гэта? Калі б людзі хоць зрэдку заўважалі балючыя месцы іншага чалавекі, яны б не траўміравалі менавіта іх. Такім чынам пабудавана ўся канструкцыя п'есы. Насельнікі вар'яцкага дома так і ставяцца адзін да аднаго. Яны ведаюць болевныя кропкі кожнага. Яны прымаюць чалавекі такім, які ён ёсць, з усімі добрымі якасцямі, заганамі і дэзацтвам.

Адносна дабрачыннасці... Багатыя людзі таксама ходзяць на нашы спектаклі. Магчыма, нехта прасякнецца спачуваннем да блізкага. І тады зафрахтуе параход для дзетак ці закажа самалёт, каб адправіць на лячэнне і адпачынак маламаёмых. Хто ведае? Прынамсі, многія знакамітыя і багатыя людзі рабілі ўсё дзеля простых і садзейнічалі карэным зменам на карысць чалавецтва. Да гэтага павінны імкнуцца ўсе.

– Я паважаю людзей, якія жывуць не толькі ўласнымі інтарэсамі. Здаецца, што вы – менавіта з такіх. Дынамічны, апантаны, працаздольны, таленавіты, неабыхавы чалавек, што жыве ў нашай краіне і працуе ў адным з самых праслаўленых і годных тэатраў.

сцэны жывое слова артыста. Убачыў на сцэне знаёмую гісторыку і спазнаў лёс людзей. Я хачу, каб глядач прыходзіў у тэатр як у храм – ачысціць сваю душу ад бруду.

– Місіс Сэвідж – Зоя Белавосцік. Чаму яна? Хіба нельга было прызначыць на гэтую ролю актрысу старэйшага пакалення?

– Каб нікога не крыўдзіць... Ёсць шмат матываў, якія ўплываюць на

сцэны жывое слова артыста. Убачыў на сцэне знаёмую гісторыку і спазнаў лёс людзей. Я хачу, каб глядач прыходзіў у тэатр як у храм – ачысціць сваю душу ад бруду.

– Місіс Сэвідж – Зоя Белавосцік. Чаму яна? Хіба нельга было прызначыць на гэтую ролю актрысу старэйшага пакалення?

– Каб нікога не крыўдзіць... Ёсць шмат матываў, якія ўплываюць на

Фота А.Спрычана.

РЭЖЫСЁР-ЭКСПЕРЫМЕНТАТАР

Імя рускага рэжысёра, народнага артыста БССР, заслужанага дзеяча мастацтваў Туркменскай ССР Васіля Фёдаравіча Фёдарова звязана з гісторыяй Дзяржаўнага рускага драматычнага тэатра імя М. Горькага. У 1952–1958 гг. ён быў галоўным рэжысёрам гэтага тэатра. На яго сцэне паставіў выдатныя спектаклі "Кароль Лір", "Варвары", "Брэсцкая крэпасць", "Каленнае гняздо" і інш. В. Фёдараву былі надзелены магутны і слай свабоднага творчага мыслення, вылучаўся арыгінальнасцю ў вырашэнні ідэі твораў.

У ягонай прафесійнай дзейнасці, звязанай з Беларуссю, ёсць лічэ адна, зусім забытая старонка – праца ў Дзяржаўным яўрэйскім тэатры БССР. Яна характарызуе ранні перыяд творчасці рэжысёра.

Вучань і аднаоўнец Усевалада Месрхальда, Фёдару ў 1920-ыя – на пачатку 30-ых гадоў шмат эксперыментавалі, займаўся пошукам новых тэатральных формаў, спалучаў элементы драмы, масавага дзе-

яння, буфанады, цыркавой эксцэнтрыкі. Хоць гэта не заўсёды адпавядала аўтарскай скіраванасці твора.

Па дамовленасці з Міхаілам Рафаэльскім, галоўным рэжысёрам яўрэйскага тэатра, Васіль Фёдарав у 1932 г. прыехаў у Мінск для паста-ноўкі камедыі "Віндзорскія свавольніцы" У. Шэкспіра. Гэса была пра-чытана і інсцэніравана ім у надзвычай нетрадыцыйным стылі. Пасля некалькіх паказаў спектакль быў выключаны з рэпертуару тэатра.

Адзін з удзельнікаў пастаноўкі, акцёр і будучы рэжысёр Кузьма Львовіч Кулахоў, быў зачараваны творчай манерай і асобай рэжысёра. Праз шмат гадоў ён уваскрасіў эпізоды працы В.Фёдарова над спектаклем "Віндзорскія свавольчыцы" у сваіх успамінах, якія сёння прапанаўца чытае.

Текст усталинау захоуваецца ў асабістым фондзе К. Л. Кулакова ў БДАМЛМ (ф. 244, воп.1, спр.199, арк.1 – 9).

Таццяна Кекелева, загадчык аддзела БДАМТМ

*Успаміны Кузьмы Кулакова
пра Васіля Фёдарова*

У Дзяржаўны рускі драмтэатр БССР імя Максіма Горкага я прыйшоў восенню 1952 года.

Узначальваў трупу Васіль Фёдаравіч Фёдараў, выдатны рэжысёр, адзін з таленавітых вучняў Усевялада Эмільевіча Меерхольда. Ягоны спектакль "Рыкай, Кітай!" па п'есе С.Трапцякова ў 20-ыя – 30-ыя гады быў адным з лепшых спектакляў на маскоўскай сцэне. У ім упэрыўшою загучаў талент Марыі Іванавны Бабанавай, выдатнай актрысы нашага часу. Непераўздызнана, драматычна і эмацыянальна насычана іграла яна боя-хлопчыка ў гэтым спектаклі. Пазней, зусім у іншым плане, стварыла вобраз хлопчыка Гога ў пастапоўцы Тэатра рэвалюцыі "Чалавек з партфелем" А.Файко. Раскрыццю таленту Бабанавай шмат у чым садзейнічаў рэжысёр Фёдараў.

З 1921 по 1926 год ён вучыўся спачатку ў Дзяржаўных вышэйшых рэжысёрскіх майстэрнях, а потым скончыў Дзяржаўныя тэатральныя эксперыментальныя майстэрні, якімі кіраваў Меерхольд. Спектакль "Рыкай, Кітай!", пастаўлены Фёдаравым у тэатры Меерхольда, стаў падзеяй у тэатральным жыцці Масквы і краіны. У аснове п'есы С.Трацякова ляжалі сапраўдныя падзеі, сведкай якіх быў сам драматург у час знаходжання ў Кітаі ў 1924 годзе. У горадзе



Васіль Фёдараў. 1957.

Ваньсяне на рацэ Янцызы падчас бойкі з кітайцам быў забіты амерыканец. Забойца знік. Капітан англійскай кананеркі запатрабававу выдачы забойцы, інакш, сказаў ён, будуць пакараны два лодчанікі—кітайцы, а горад падвергнуты абстрэлу. Каб выратаваць горад, лодчанікі правялі жараб'ёнку і даставілі двух сваіх таварышаў для пакарання смерцю, якое і было здзейснена.

[...] При абмеркаванні принципів пастаноўкі Васіль Фёдаравіч пралінаваў арыгінальнае вырашэнне. Вось як пра гэта пазней успамінаў Месерхольд: "Было вырашана еўрапейскія сцэны трактаваць у характары тэатра масак. У сваіх адносінах да таго, што адбываецца, еўрапейцы размаўляюць і дзейнічаюць агуматычна, згодна выпрацаваным шаблонам, агульным месцам і камандным формулам. Сапраўдныя чалавечыя пачуцці, якіх ім не стае, цалкам належыць кітайцам. Таму кітайскія сцэны распацоўваюцца ў бытавым, жыццёвым плане. Метады кітайскага тэатра, такім чынам, ужываюцца толькі зыходзячы з патрэб спецыфічнага рэалізму і "цырыманіяльнасці".

У 20 – 30-ыя гады Фёдараў спачатку працаваў у тэатры Месерхольда, разам з якім здзейсніў шэраг пастановак, потым у Тэатры рэвалюцыйнай паставіў "Гоп-ля, мы жывём!"

Э. Толера. Прадаваў таксама ў розных гарадах Расіі і нацыянальных тэатрах краіны.

Рэжысёр-эксперыментаатар, майстар смелага і арыгінальнага раскрыцця драматургічнага матэрыялу, Фёдарэў меў нястрымную фантазію і творчы тэмперамент. Яго называлі "свавольным" рэжысёрам. Ён быў наватарам, усхваляваным шукальнікам, адмысловым мастаком сцэны. Ягонныя спектаклі ніколі не былі падобныя адзін да аднаго, яны дыхалі свежасцю трактоўкі і арыгінальнасцю формы.

Я пазнаёміўся з В.Ф. Федаравым у пачатку 30-ых гадоў, калі ён быў запрошаны ў Беларускі дзяржаўны юўрэйскі тэатр для пастаноўкі спектакля па п'есе У. Шэкспіра "Віндзорскія свавольніцы". У той час з'явілася шмат пераймальніку сістэмы Месерхольда, якія захаляліся формай спектакля на шкоду зместу драматургічнага матэрыялу. Гэтае шуктарства, "арыгінальнасць" афармлення перакручвалі ідэйна-мастацкі сэнс п'есы і накіроўвалі гледача ўбок ад сапраўднай задумы драматургічнага твора.

В.Ф. Фёдару, безумоўна, таленавіты і глыбокі рэжысёр, таксама свавольні і "хулігані", як толькі мог. Ён лічыўся тады рэжысёрам-гастралёрам. Стала вядома, што пасля заканчэння пастаноўкі ў Сярдлоўску ён павінен прыехаць да нас.

Мы ўсе з нецярлівацю чакалі яго прыезду, бо многія з нас бачылі спектаклі "Рыкай, Кітай!", "Топ-ля, мы живём!", пастаўленыя ім разам з Мерхольдам.

Нарешті надійшов день приїзду. Михайл Фадзєєвич Рафальські, наш мастак кірауїнік і галоуїни режисєр, некалькі разоу гутарю з нами і прасіу не бантэжыцца ад метаду працы Фєдарава. Таму што нас, у Тэатральным інстытуце ў Маскве, некалькі па-іншаму вучылі нашы настаўнікі, режисєры МХАТа Адзікі, В.Громау, М.Тарханау, В.Смышлясєу і інш.

І вось у адзін з ліпнёўскіх дзён, неўзабаве пасля нашага адпачынку, прыехаў, нарэшце, Фёдарав. Ён прыехаў ранішнім цягніком. Яго пасялілі ў гатэлі "Еўропа" па Ленінскай вуліцы, з вокнамі нумара на плошчу Свабоды. На першую рэпетыцыю—сустрэчу з ім нас выклалі ў дзень яго прыезду, увечары. Сустрэча адбылася ў вялікім рэпетыцыйным пакоі толькі што адрамантаванага тэатра па вуліцы Валадзірскага, 5.

Усе ми примчалися на паугадзiny раней і паважyа расселіся за доўгim сталом, з нецярплівасьцю чакаючы Васіля Фёдаравіча. Адчыніліся дзверы, і ў яркім зьзянні пурпуровага сонца, што было ўжо на захадзе, увайшоў М.Ф.Рафальскі, хударыявы і тонкі, з калой каштанавых валасоў на галаве, поруч з каржакаватым, троху ніжэй за яго, чалавекам, падобным хутчэй на спартемена-баксёра ці барца. Чорны касцюм, нягледзячы на летні месяц ліпень, шчыльна зблягаў яго фігуру. Стрыжка вожыкам і мажына налітая

5. Когда начали работать? и где?

Греша и мистраном 1935 отиде у мана
Бео. Мана он у припадник 1-ог ред.
Својој работи и мистру з. ентитет — работи
и Техничка работи мистру, куда з. при-
падник отпремиле он мистраном 1935 г.
Собствено, што припадник 1924 г.

6. Какие литературные произведения? (литература и искусство России).

шняя, дохоплена беласнежным, цвёрда накрух-
маленым каўнерыкам, з цвёрдай манішкай і
чорнай бабачкай данаўнялі партрэт. Ён наві-
таўся з намі і ўсміхнуўся, паказваючы поўны рот
моцных, буіных беласнежных зубоў, потым
прыцмокнуў гучна губамі (гэта яго арыгіналь-
ная звычка), сказаў Міхайлу Фадзеевічу: "Уся кам-
панія на месцы?" – рассяяўся на ўвесь голас,
зноў гучна прыцмокаваючы губамі. Павінен ска-
заць, што ўсім нам спадаваўся гэты чалавек,
моцны, мужны і поўны аптымізму. І ніхто з нас
не памыліўся, калі, яшчэ не ведаючы яго, падум-
маў, што Фёдарав мусіць рабіць усё бясконца
ярка і дакладна. Ён, напэўна, смачна есць, моц-
на спіць, вялікімі глыткамі п'е, з задавальнен-
нем адпачывае і, наогул, жыве з асалодай. Ад-
ным словам, ён – эпікурэец на сваіх манерах
выліты сучасны Фальстаф – жыццядлюб.

Потім пачаліся размовы, якія ўзніклі міжволі, самі сабой. "Хто з прысутных тут самы здаровы, самы моцны, здольны паднімаць цяжар, умее добра рухацца, танчыць, бегашь?" — "Рывін, Міла Рывін!"

Усе сталі паказваць у той бок, дзе сядзеў моцны, шчыракасны брунет, здаровы хлопец – Міша Рывін. Фёдарэў таксама паглядзеў на яго, потым загадаў, амаль па-вайсковому: "Устаньце, малады чалавек, выйдзіце з-за стала, пакажыцеся!" Міша нясмела, амаль ссутуліўшыся, выйшаў на сярэдзіну пакоя і спыніўся. "Здышка ёсць?" – спытаўся Фёдарэў. "Пакуль што не з'явілася!" – адпавяраў Рывін. Усе рассмяяліся, і больш за

Спасибо большое!

Menomys chaseni;

А гласилось: "Кернелъ съе
Ефротуна!"

My name is Diana Rose!

H. G. G. G. G.

5. IV. 1956. Мумик

Костровице.

~~А. В. Савельев~~

уєіх, прищокваючи, смяяўся сам Фёдараў. Спадабаўся яму адказ Рывіна. "Будзецце іграць Фальстафа", – гучна скамандаваў ён. Усё заляскалі ў далоні, і незразумела было, каму яны пляскалі: ці Мішу за адказ, ці Фёдараву за яго абяцанніна паводзіны. У такім жа плане размяркоўваліся Фёдаравым і ўсё астатнія ролі ў п'есе. Мы не заўважылі, як прайяцёў час. Гадзіннік паказваў 12 ночы. "Хто з вас самы цыбаты, доўгі, з тонкімі нагамі і добрым музычным слыхам?" Прый канцы сустрачы ўсё асмяялі, і было названа маё прозвішча. Мне прыйшлося паказаць свае ногі, закасаўшы штаны вышэй і тонкія ногі яму спадабаліся. Я тады, быў хударлявы як былінка. "Будзецце нага незразуммага персанажа. Слендэ і сватаціца, але ніяк не сасватаціца". Арагатаці, а Фёдараў, вядома, гучней за прыщокваннем.

Рэпетыцыя скончылася, ролі былі размеркаваны, а тэксты іх адразу перададзены выканаўцам. Аказваецца, у перадапошнім лісце да М.Ф.Рафальскага Васіль Фёдаравіч пісаў: «Калі ролі будуць надрукаваны, вышліце мне тэлеграму, і я адразу ж прыеду». Настрой быў прыўзняты. Усім падабалася першая сустрэца з Фёдаравым. Перад адыходам рэжысёр папярэдзіў, што праз тыдзень мы павінны прыйсці на планіроўку спектакля з поўным веданнем тэксту першай дзеі. Тыдзень адводзіўся таксама для працы за сталом. Спектакль мы павінны былі зрабіць за два месяцы. Для нас жа гэта ўсё было нязвыкла і нова, таму што над спектаклем мы звычайна працавалі 5–6 месяцаў і палову гэтага тэрміну прасяджалі за сталом, дэталёва разглядаючы матэрыял на ўсіх правілах сістэмы. Як потым аказалася, Рафальскі з вялікімі цяжкасцямі выпрасіў у Фёдарова хоць бы тыдзень застольнага перыяду, матывуючы тым, што мы на працягу чатырох гадоў вучобы ў студыі і шасці гадоў працы ў тэатры надрабязна разбіралі матэрыял спярша за сталом, а потым у планіроўцы.

Тыдзень працы за сталом звёўся да чытання па ролях і зверцы тэксту. Сядзячы каля нас, Васіль Фёдаравіч салодка падрэзваў часам пахрыпваючы. Застольны нерыяд прайшоў вельмі сумна, усе мы былі расчараваныя, нам на гэтых рэзгетычных было вельмі цяжка, і яны ніякай карысці нам не прынеслі.

Неяк увечары, прыліплюшы на адну з апошніх чытак за сталом, мы падчас перапынку выпадкова зазірнулі ў глядзельную залу. Тое, што ўбачылі, нас незвычайна ўразіла. Усе крэслы з глядзельнай залы былі прыбраныя. У зале, на чыста вымытай і пафарбаванай падлозе, валтузіліся загодчык пастановачнай часткі, памочнік рэжысёра і некалькі рабочых. Вяроўкай, намазанай клеявой белай фарбай, яны раздзялялі залу на роўныя квадраты. Зверху, з балкона, глядзельная зала ўяўляла сабой шахматную дошку, на

якой з аднаго боку былі напісаны тэчбы ад 1 да 10, а з другога – літары ад А да К. Пайшлі здагадакі, што б гэта магло значыць. Ады ствярджалі, што па гэтых квадрахах падлога глядзельнай залы будзе выкладзена рознакаляровым паркетам. Іншыя меркавалі, што падлогу пакрыюць рознакаляровым лінолеумам, або яна проста будзе пафарбаваная, як шахматная дошка. Адным словам, здагадак, меркаванняў было шмат. Але нікому з нас не прыйшло ў галаву, што гэта рыхтуецца рабочая пляцоўка для мизансцэн будучага спектакля або, як Васіль Федаравіч казаў, рабочая пляцоўка для планіроўкі спектакля. Пра гэта мы да ведаліся, калі ў наступны аўторак раніцой, пасля тыднёвых чытак за сталом, прыйшлі на першую планіровачную рэпетыцыю. Ізноў узраслі цікавасць да будучай працы з Фёдаравым, зноў мы з нецярплівасцю чакалі і гадалі, што з намі будзе рабіць Васіль Фёдаравіч.

Надышоў час першых рэпетыцый. Нас запрасілі ў глядзельную залу. Мы расселіся па баках вялікай расчэрчанай шахматнай дошкі. Імклівай, крыху ў раскідку, хадзілі, трымаючы ў руках 15–20 лістоў пансеры ў глядзельную залу ўважліва Фёдаравіч. Ён сёў на падрыхтаваны для яго столькі ўпэўненасці, расказаў некалькі пансеры і сказаў: "Сёння мы з вамі пачынаем планіроўку (мнісцапланіроўку) спектакля. Спадзяюся і нават упэўнены, што тэкст рэжысёр першай дзеі вы ведаеце, а таму ролі схаваўце і ўспрымаеце за іх. На вынітак, калі дзеянне забудзецца, тэкст вам падкажы суфлер. І адно: пляцоўка для гэтых расчэрчанага па кватэры: па маштаб яны некалькі павялічаныя ў параўнанні са сцэнічнай пляцоўкай. Гэта зроблена для зручнасці. Па ходу планіроўкі я буду вам удаваць, хто, калі і на якіх словах павінен адпавядаць на той ці іншым кватэры. Спачатку мы ўсё гэта будзем выконваць тэхнічна для таго, каб запамінаць свае месцы і пераходы. Потым, калі будзе сплывана тая ці іншая сцэна, карына ці дзея, мы зноў вернемся да пачатку. Добра ведаючы свае месцы і пераходы, мы пачынаем усё іх сцэнічна апраўдаць. У час планіроўкі кожны атрымае адпаведны рэжым і патрэбныя бутафорскія дэталі, з якімі дывідзецца працаваць. З першых жа рэпетыцый вы мусіце да гэтых рэчаў прывычыцца, каб яны вам не заміналі падчас прадстаўлення. Праз месяц будучы гатовыя кастюмы, так што другі месяц мы будзем працаваць і рэпетыраваць у кастюмах – каб звыкнуць з імі, вы маглі свабодна хадзіць, рухацца, дзе трэба – танчыць, падаць, уставаць, біцца на шпагах, рапірах і г.д."

І пачаліся цяжкія, знясільваючыя дню планіровачныя рэпетыцыі. Ды, нягледзячы на гэтую стому, мы з вялікім захапленнем і ахвотай працавалі. Было выдаткавана шмат сіл, але не менш было вясёлых хвілін рогату і смеху. Працавалі дружна, рэжысера слухалі ўважліва. Раз-пораз чуўся гучны голас Васіля Фёдаравіча.

Фальстаф, адпланіроўце з квадрата Е-2 на квадрат В-4! Слендэр адначасова спланіруецца з квадрата А-3 на квадрат Ж-7. Гэта трэба

зрабіць хутка, у тэмпе і тэкст не забалбатаць. – Пастар! Перасунуцеся з квадрата Б-6 на квадрат В-7! – Доктар Кіюс, вярніцеся з квадрата Г-9 на квадрат Д-2!

– Анна Пейдж, вы няправільна надзелі сваю сукенку, яе трэба перакруціць так, каб шлейф быў наперадзе. І калі вы запрашаеце да сябе ў фортку на квадрат В-1 Слендэра, дык робіце глыбокі рэверанс, прысідваючы назад, двума пальчыкамі, накіруючы магчымы, унімаеце ўверх свой шлейф і кажаце тэкст "А можа, вы зойдзецца?". Слендэр адразу паварочваецца да Анны спінай, нізка кланяецца, каб галава была паміж ног і ў такой паставе адказвае: "Не, міс Анна, цябе вы пераця, а я пайду за вамі!". – Пастар Эванс! Вам падрыхтаваны падрабясны, сучасныя палявыя сумка камандзіра і доўгая палка вышэй за ваш рост. У час чыстай перамены паміж першай і другой карцінамі першай дзеі вы выходзіце на авансцэну, сядзеце на пярэнім каля правага партала і гучна співаеце:

"Шум праграмеў, ізаляцыя ідзе. Маскоўскі вышук рассялае тэлеграмы, Што горад увесь запалілі зладзеі, Што надышоў крытычны момант, Што заядае цёмны элемент."

Калі ў 1952 годзе мы зноў сустрэліся з Фёдаравым у тым жа будынку на Валадарскага, 5, успомнілі спектакль "Віндзорскія свавольніцы". Ён усміхнуўся і сказаў, прыцмокваючы губамі: "То былі грахі маладосці. выдаткі тэмпераменту". "А навошта ў шэкспіраўскіх спектаклях была ўведзена песня "Вядзі, Будзёны, нас смялей у бой"? – спытаўся я. – Гэта зусім незразумела". "У тым і справа, што незразумела" – адказаў ён і зарагатаў, як 20 гадоў назад.

Але ў 1952 годзе ў Рускае тэатр БССР Васіль Фёдаравіч Федараў прыйшоў як сталы майстра рэжысёрскага напрамку. Спектакль, пастаўлены ім па розных п'есах на працягу 1952 – 1958 гг., – "Варвары" М. Горкага, "Кароль Лір" У. Шэкспіра, "Брэсцкая крэпасць" К. Губарэвіча, "Порт-Артур" І. Папова, – узялі тэатр на новую мастацкую вышыню. Гэта быў час творчага росквіту Рускага тэатра. [...]

4. Увядзенне

Яначу рабятні з 16 лет. Мроце ты
попыты в татра з 16 лет твораў
на Москвитина Мотыла.

Учусь ланго и влому, кажае ты
бухачерны, перах ланго по влому
узеловому и коню твораў ты
твораў ты.

Одну на нас обзир обращают в обзир

зрабіць хутка, у тэмпе і тэкст не забалбатаць.

– Пастар! Перасунуцеся з квадрата Б-6 на квадрат В-7!

– Доктар Кіюс, вярніцеся з квадрата Г-9 на квадрат Д-2!

– Анна Пейдж, вы няправільна надзелі сваю сукенку, яе трэба перакруціць так, каб шлейф быў наперадзе. І калі вы запрашаеце да сябе ў фортку на квадрат В-1 Слендэра, дык робіце глыбокі рэверанс, прысідваючы назад, двума пальчыкамі, накіруючы магчымы, унімаеце ўверх свой шлейф і кажаце тэкст "А можа, вы зойдзецца?". Слендэр адразу паварочваецца да Анны спінай, нізка кланяецца, каб галава была паміж ног і ў такой паставе адказвае: "Не, міс Анна, цябе вы пераця, а я пайду за вамі!". – Пастар Эванс! Вам падрыхтаваны падрабясны, сучасныя палявыя сумка камандзіра і доўгая палка вышэй за ваш рост. У час чыстай перамены паміж першай і другой карцінамі першай дзеі вы выходзіце на авансцэну, сядзеце на пярэнім каля правага партала і гучна співаеце:

"Шум праграмеў, ізаляцыя ідзе. Маскоўскі вышук рассялае тэлеграмы, Што горад увесь запалілі зладзеі, Што надышоў крытычны момант, Што заядае цёмны элемент."

Калі ў 1952 годзе мы зноў сустрэліся з Фёдаравым у тым жа будынку на Валадарскага, 5, успомнілі спектакль "Віндзорскія свавольніцы". Ён усміхнуўся і сказаў, прыцмокваючы губамі: "То былі грахі маладосці. выдаткі тэмпераменту". "А навошта ў шэкспіраўскіх спектаклях была ўведзена песня "Вядзі, Будзёны, нас смялей у бой"? – спытаўся я. – Гэта зусім незразумела". "У тым і справа, што незразумела" – адказаў ён і зарагатаў, як 20 гадоў назад.

Але ў 1952 годзе ў Рускае тэатр БССР Васіль Фёдаравіч Федараў прыйшоў як сталы майстра рэжысёрскага напрамку. Спектакль, пастаўлены ім па розных п'есах на працягу 1952 – 1958 гг., – "Варвары" М. Горкага, "Кароль Лір" У. Шэкспіра, "Брэсцкая крэпасць" К. Губарэвіча, "Порт-Артур" І. Папова, – узялі тэатр на новую мастацкую вышыню. Гэта быў час творчага росквіту Рускага тэатра. [...]



Кузьма Кулакоў. 1920.

Спадзяюся, матыў песні вы ўжо вывучылі?

Кожны дзень у спектакль "Віндзорскія свавольніцы" рэжысёр уводзіў усё новыя і новыя клоўнады і імправізацыі. Палубоўнік Анны Пейдж – малады чалавек – насіў шырокую бараду, а на галаву надзяваў бліскучую медную каску пажарніка. Левая нага ў яго трэслася, асабліва калі ён стаў.

Збітага ў трэці раз Фальстафа выносілі на сцэну ў вялізным кошыку для білізны, на якім чырвонымі літарамі было напісана "Торгсин". Калі ж Фальстаф прызнаваўся ў каханні місіс Форд, ён штораз узбрыкваў як жарабец і працягла ржаў.

Суддзя насіў доўгую жаночую ратонду, абыштую футрам зверху данізу. Калі ў патэтычных месцах суддзя ўдымаў рукі ўгору, ратонда расхіналася і адкрывала ўсім белыя кальсоны і споднюю кашулю. Суддзя час ад часу ікаў, а пастар Эванс яму казаў: "Піце нарзан".

У апошняй дзеі, калі ішло паляванне на Фальстафа, у масавай сцэне ў парку людзі ў масках, злыбы і гномы расцявалі песню:

– Вядзі, Будзёны, нас смялей у бой.

Хай гром грыміць, няхай пажар Кругом, пажар кругом, пажар кругом..

І з гэтай песняй акцёры праходзілі праз усю сцэну, потым авансцэну, спускаліся ў глядзельную залу і выходзілі ў флэ, увесь час паўтараючы словы "пажар кругом, пажар кругом". Яшчэ шмат "свавольстваў" было прыдуманна рэжысёрам у гэтым спектаклі.

Следачу яго паказалі ўсяго 2–3 разы. На працягу некалькіх вечароў ішла канферэнцыя. Было выказана шмат прэтэнзій да тэатра і рэжысёра. Пасля падвядзення вынікаў канферэнцыі спектакль быў зняты з рэпертуару і яго больш не паказвалі. Потым мы ведаліся, што Федараў ставіў гэты спектакль у Свярдлоўскім тэатры драмы, і там яго пастаноўку палаткаў той жа лёс.

Калі ў 1952 годзе мы зноў сустрэліся з Фёдаравым у тым жа будынку на Валадарскага, 5, успомнілі спектакль "Віндзорскія свавольніцы". Ён усміхнуўся і сказаў, прыцмокваючы губамі: "То былі грахі маладосці. выдаткі тэмпераменту". "А навошта ў шэкспіраўскіх спектаклях была ўведзена песня "Вядзі, Будзёны, нас смялей у бой"? – спытаўся я. – Гэта зусім незразумела". "У тым і справа, што незразумела" – адказаў ён і зарагатаў, як 20 гадоў назад.

Але ў 1952 годзе ў Рускае тэатр БССР Васіль Фёдаравіч Федараў прыйшоў як сталы майстра рэжысёрскага напрамку. Спектакль, пастаўлены ім па розных п'есах на працягу 1952 – 1958 гг., – "Варвары" М. Горкага, "Кароль Лір" У. Шэкспіра, "Брэсцкая крэпасць" К. Губарэвіча, "Порт-Артур" І. Папова, – узялі тэатр на новую мастацкую вышыню. Гэта быў час творчага росквіту Рускага тэатра. [...]

Пераклад з рускай мовы.

НАШ НОВЫ ПРАЕКТ

Мы распачынаем у часопісе новы мастацкі праект і прапануем нашым чытачам у першым нумары "Мастацтва" за 2004 год асобным укладаннем першы нумар спецыяльнага выпуску пад назваю "Мастак". Гэта выданне, якое мы прысвячаем творчасці асобнага мастака, архітэктара, дызайнера, кампазітара альбо акцёра. Ідэя такога дадатку да часопіса распацоўвалася рэдакцыйным калектывам ужо даўно, і сярод мноства варыянтаў як найлепшая была выбрана форма асобнай невялікай кніжкі ці каталогу.

"Мастак" – гэта выданне, фінансавана незалежна ад дзяржаўных выдаткаў на часопіс "Мастацтва". Яно будзе падтрымлівацца дзякуючы дапамозе спонсараў часопіса і самой асобы, прадстаўленай у выпуску. А для нашых чытачоў "Мастак" стане прыемным падарункам у дадатак непасрэдна да часопіса "Мастацтва".

У першым спецыяльным выпуску мы прадстаўляем мастака Каміля Камала і спадзяёмся, што творчасць яго будзе цікавай для нашых чытачоў. Каміль Камал, азербайджанец па нацыянальнасці, ужо каля дваццаці гадоў жыве ў Беларусі і адчувае сябе часткаю нашай краіны. У сваіх жыванісных творах ён прапускае вулелевую празрыстасць беларускіх краявідаў праз гарачыню ўсходняга сонца. Яго палотны часам неверагодна яркія і шматколеравыя, як ўсходняя мазаіка. Але еўрапейская мастацкая школа (у прыватнасці, майстэрства і творчае ўспрыманне, закладзеныя Камілю Камалу ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце Маем Данцыгам і Гаўрыілам Ваішчанкам) наклала свой адбітак на творчасць мастака. У яго карцінах ёсць вытанчанасць ліній, пластычнасць колеравага палатна, згарманізаванасць яркіх фарбаў, далікатнасць успрымання асяроддзя. А філасофскім роздумам часта паняраўніваюць пошукі формы і пластыкі кожнага твора асобна. У графічных аркушах Каміля Камала ў завірусе танчэзных ліній працываюцца лёгкія і вытанчаныя сілуэты. У апошнія гады мастак захапіўся скульптурай. Спачатку малой пластыкай, дзе ў бронзе ён імкнуўся схопіць няўлоўнасць сутнасці імгнення. Сёння Каміль Камал працуе над скульптурнай выявай фантана "Дрэва жыцця", які ўпрыгожыць ужо ўвесну 2004 года плошчу перад сямейным рэстаранам у раёне Трактарнага завода Мінска.

У выданні першага спецыяльнага выпуску "Мастака" нам дапамагалі сябры і спонсары мастака спадары Кахін Абілаў і Барыс Ганбараў.

Мы спадзяёмся на шчырыя і актыўныя водгукі на наш новы праект з боку чытачоў, творчай інтэлігенцыі і з увагаю разгледзім усе вашы прапановы да супрацоўніцтва. Т. (8017) 2345741; (8017) 2893468.



Каміль Камал. Сон. Літаграфія. 1998.

ПУСТЫНЯ ЧАЛАВЕЧАЙ АДЗІНОТЫ

Ірына Небышынец

Афорты Сяргея Баянкі апошніх двух дзесяцігоддзяў у нечым падобныя да дэсіннак нерволага і часта з едлівага інтэлектуала. На старонках яго творчаў вызначыліся наліранні і рэфлексіі пад перахытым, адчутым, прахытаным, трансфармаваным у візуальныя вобразы, якія суправаджаюцца паэтычнымі каментарыямі - з загаловамі з мноствам літаратурных аллюзіяў.

Пачуццё абсурднасці, яким прасякнуты графічныя аркушы мастака, мае падобнасць са светаўспрыманнем французскіх экзістэнцыялістаў. Апошнія лічылі, што пачуццё абсурднасці чакла нас паўсюль, за кожным вуглом, яно з'яўляецца разладам паміж чалавечым і яго жыццём, паміж акцёрам і дэкарацыямі. Пра гэта пісаў А.Камю: "Абсурд народжаны як чалавек, так і сусветам". З абсурду, лічылі, знікае істэменнік, вынікаюць "мой бунт, мая свабода, мае захапленне". Гэтыя ключавыя паняцці, паніжэнні і падчас нечаканнага адцення, змены настрою і вызначаюць творчасць Сяргея Баянкі. Мастак таксама нягледзячы на ілюзіі штодзённасці раздумвае пра галавакружэнні, якія ахопліваюць чалавека ад усведамлення свайго адзіноцтва ў чужым для яго свеце. Свабода для мастака ўяўляецца не карысцю, а цяжкой ношай (як і ў Ж.-П.Сартра: "Чалавек асуджаны быць свабодным").

Графічныя аркушы С.Баянкі распавядаюць пра пустыню чалавечай адзіноцтва, яны прысвечаны міражам і прыздам гэтай пустыні. Яго персанажы - вуглаватыя і гратэскныя, яны нагадваюць лялек-марыянегак. У некаторых з іх адпущаны ніткі, і лялькі адвольна кінуты ў нязграбных паставах, у іншых ніткі нацягнуты, жэсты напружаны і дысгарманічныя. Калі лялькі канчаткова ператвараюцца ў драўляныя абрубкі, апраўлены ў грувацкія паліто і недарэчныя галаўныя



У чаканні мінулага... Афорты. 1998.



У карацтве ўсё спакойна. Афорты. 1998.

ўборы, гэта ўспрымасца відавочнай метафарай бяздушнасці. Па адной або групамі, але ўсе лялькі безнадзейна адчужаныя (не ўзасмадзейнічаюць, а толькі сусінуюць), яны застылі ў змрочным святле на фоне ўмоўнага гарадскога краявіду.

Горад Сяргея Баянкі ірэальны: з нізкай лініяй гарызонту, з вертыкалямі вулічных ліхтароў і адасобленых дрэваў са спілаванымі верхавінамі. Замест месяца і сонца з нябёсаў на даўгіх шнурах звесаюць лампы, якія толькі падкрэсліваюць знядбанасць створанага мастаком свету. Архітэктурныя дэталі - будынкі-назіральнікі са скрыўленымі абрысамі і рэдкімі пустымі вачышчамі вокнаў, даўгія балконы і масты з крохкімі перакрыжжамі - здаюцца больш выразнымі, чым адушаўленыя на выгляд персанажы.

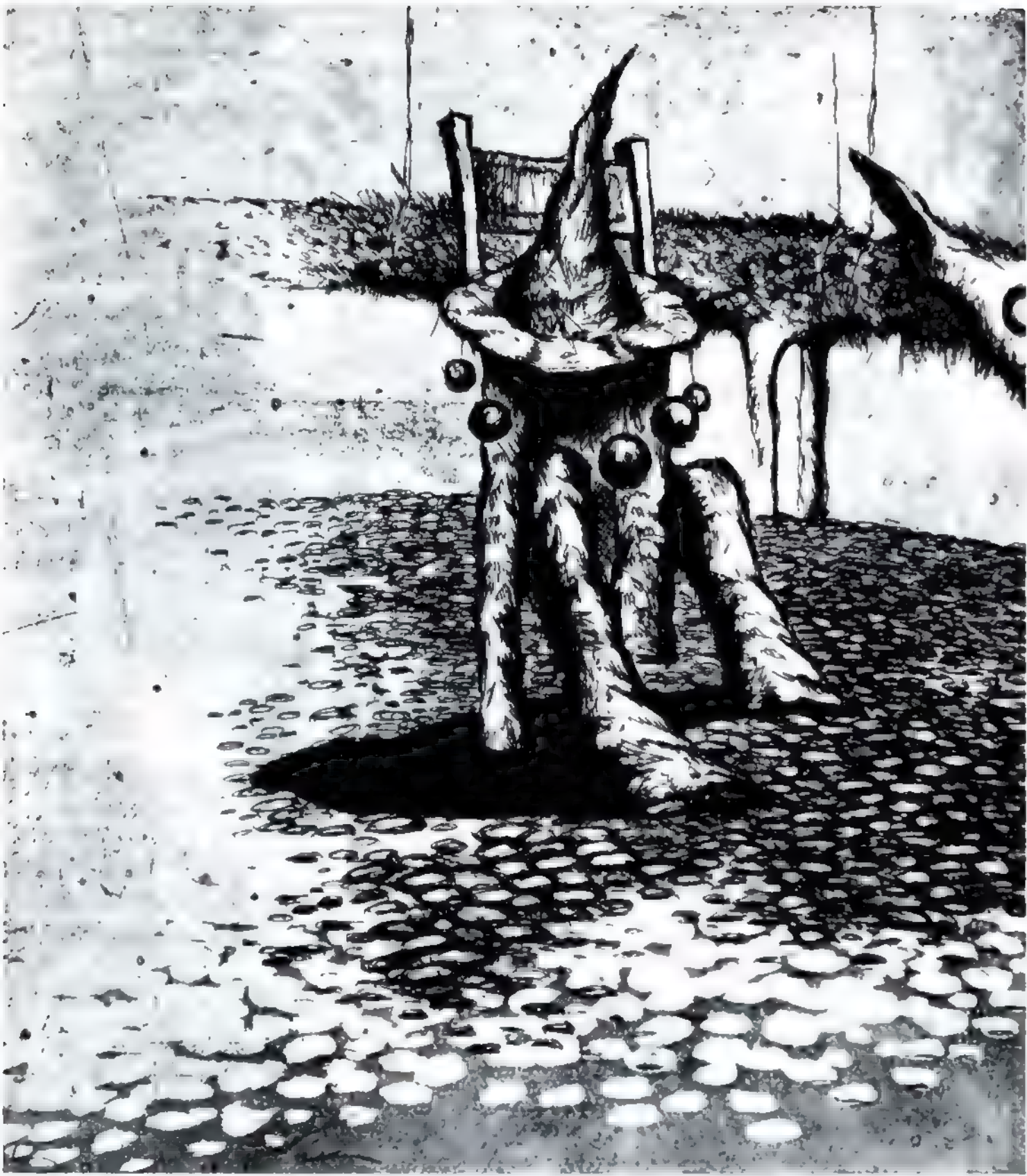
Адкрытыя кампазіцыйныя структуры, эскізнасць, незавершанасць і адначасова жорсткая штрыхоўка, марыва акватынты ствараюць форму, што адэкватная па інтанацыі зместу твора. Мастак здолеў пры гэтым пазбегнуць надрыву і безвыходнасці з дапамогай ноты выратавальнай іроніі, арганічнай для мастацкай мовы аўтара. Шчырасць і адначасова інтэлектуальнасць вобразнай сістэмы ўключае яго творчасць у кантэкст мастацкай культуры "трагічнага гуманізму", якая пранізана экзістэнцыяльным светаадчуваннем.

У пэўным сэнсе Сяргей Баянок больш за іншых беларускіх мастакоў выказаў настроі гарадской інтэлігенцыі канца XX стагоддзя. Настроі людзей, што былі акрылены свабодай постсавецкай эпохі і адначасова прайшлі ўсе выпрабаванні і крызісы "эпохі пераменаў". Людзей, якія навучыліся або спрабавалі думаць свабодна і спаўна заплацілі за гэта, у тым ліку горкім, без ілюзіяў поглядам на рэальнасць.

Пераклад з рускай мовы.



Брыдучы мост. Афорты. 1986.



Мядовая ледзяниця. Афорт. 1996.



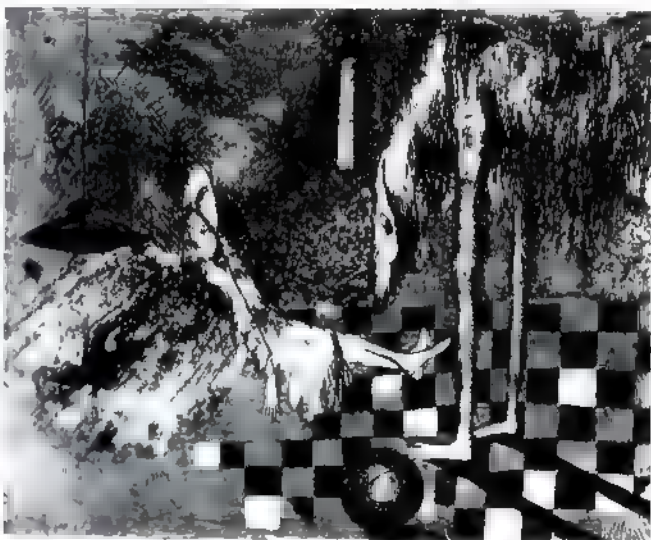
Увечтар у Швейцарыі. Афорт. 1997.



Спятковым летнім днём псу, што прабягаў міма, з раніцы нічога не снылі, было ўсё роўна што... Афорт. 2000.



Ну, што ж... Афорт. 2003.



Слухай, давай пройдземся... Афорт. 1988.



Учора, сёння, заўтра - не сезон... Афорт. 1987.



Пастаяннадзейны гіпсавы атракцыён. Афорт. 1998.

Фота А.Спрычана.

ПРАГУЛКІ ПА ПАЛЯХ ВАН ГОГА

Навум Цыпіс

Мільянер Ван Гог

Перад карцінамі – сімвалічная, адважылася б, агародыка напісаны пшэрэ на лёгкай стойках. Але як толькі вы дырапаецеся да гэтай "легкай" агароды, чуеце сігнал. Камеры назірання Шмат служачых музея і аховы. Я пачынаю сваё ўражанне на дыктафон. Мяркуючы, што гэта фотаздымак да мяне чатыры разы падыходзілі паглядчыны. У 1962 годзе Фойц Ван Гог набыў у напачатку 170 карцін Вэнсента і 400 яго мастацкаў за 18,5 мільёна флорынаў. Сёння кожная яго карціна каштуе не наймат менш.

Вось так і стаў багатым Вэнсент, пасля свайго смерці... А пры жыцці – ён менавіта жабраком не быў, таму што ў жабрака хоць-лі пшэрэ свайго ёсць. Ён памёр бы з грошай, калі б не брат. У яго толькі і было – мноства карцін. Пшэрэ тды не пшэрэбы.

„Іх выц самалётны, пшэрэ пшэрэды а дзекай краш. "Куды!" – На выц пшэрэ Ван Гог у Брэмел!"

Адзінаццаць залаў Ван Гога

Дзесяць гадына рэспубліцы. У залах чалавек сто пшэрэсяць. Пшэрэсяць пшэрэсяць, састарэлыя людзі, пшэрэ не маюць жывых. Каб не першыкаваць, стаю за іх спінамі. Свая пшэрэ на фоне жабрака-карычневых карцін першых залаў пшэрэсяць цэлым "вангоўскім". Усе гэтыя палотны – гуманітэ, лёгкай смутай. Быццам палетка Сан-Рэмі апынулі вузлы. Апажалець пшэрэсяць трына, пшэрэсяць дзекай. Смуца. Дзекай, што маюць развіццё (Яму засталася жыць дзекай год).

Спачыны на яхх жонка карціны, светлы-багаты колеру фойц – кантраст. Ажыццё прыглытканы, каб не пшэрэсяць палотнам. Парк, фонтан, кветкі, дрэвы... Смуца пшэрэсяць у парк. А гэта апажалець – колеру пшэрэ, але пшэрэ не стрыча на. Ажыццё – кветкі... Ужо пшэрэсяць ружы парк. Сан-Рэмі, дзе ён жыўся.

Жонка, жонка, сцены, рашоткі... Хтосьці пшэрэсяць аб чалавек пшэрэсяць са свайго апажалець.

"Мост праз рэку Мазу". Чымсьці ў гэтай пшэрэсяць мне пшэрэ Брасеўская дэры, сценына з якім я пераходзіў гэтым летам. Калі карціны выкапаваліся выццё – гэта сапраўдныя карціны. Вода, ланка агародаў, схіленыя да зямлі людзі... Усё што ён бачыў і на што звяртаў увагу за месяці да смерці.

Кое што вядома пра Ван Гога на яго аўтапартрэтах, гаворыць пра знешні станістэй, засяроджанасць, пшэрэ некаторую флегматычнасць. А на карцінах яны я бачу – пшэрэсяць аперэтычым, часам развітаным малом (дзівіцца, як палатно вытрымвала гэты націск!), – адчуваецца, што пшэрэ іх чалавек вулканічнага тэмпературна, запалана ў пшэрэ, у кветка, абмежавана чалавечым целам.

Летаў, малюнка, Рэспубліка дзёкай карцін са Швецыі. Надзея "Арыяццёны дрыжыць у снежні". Палетка... Гэта ўжо ў Арлі. У карцінах гэтай тэмы ў яго амаль што няма людзей. Хіба толькі стылізаваныя рэдкія постаці прыродных сялян. І – магутныя "Сейбт" і "Жіноў". Пачатак і заканчэнне. За чыцце і смерці... Сам сейбт большы за карціну – стваральны Пачатак. Ужо ж канчатковы чалавек. Працягвае існаваць Зямлі. Ніхто не пшэрэсяць умені зямлі ў яго ў еп апажалець!

Палатно з Ван Гогтона, з Дзяржаўнай галерэі – "Сядзіба ў Прансее Рачулка, запруды, млын, рэзурны будынак, домкі, туманная постаць. Мясна Сонца. Сан да – пшэрэсяць Чыгудаль або сядзіба над палеткай. Пшэрэсяць неба. Рэка кантраст з зямлёй. Пшэрэсяць палетка – зямля адначасна. Стані. Амаль фізічнае адчуванне спакою. Абсалютна такое ён мог бы напісаць і ў Бельгіі. "Абачылі прасе пшэрэсяць дарожу. Палатно 61х56.

Заванчэнне Пачатаку № 12, 2003.

Памер невялікі, а ўмясцілася і зямля, і неба. Такога сапфірнага неба я ніколі больш не тавіць у музеі Зямлі, калі ён будзе створаны.

Ворыва! Пшэрэсяць быццам падпарадкаваўся рытму жыватворнай прыроды. Усё, што адлюстравіць пшэрэсяць, – абавязковае усё існае – дзекай гэтай прыроды. Гэтай мастацка робіць "забаву" – малявічнае – апажалець і непажалець свету дзекай, выццёнычы сценына і сэнс жывіцы. Закараваць стаіць людзі калі яго карціна, калі яго "пшэрэ" і ажыццяўляць пшэрэ, яго практычна і апажалець.

І – неба, палетка, пшэрэсяць, трына, ружы, зноў неба, палетка. Сонца, абжалець, в пшэрэ, дзекай, кветка... Як жа яму, добра на ўсім гэтым, і як пшэрэсяць з людзьмі.

На пачатку ж пшэрэсяць ўсё прыглытканы, размыта. З пшэрэсяць – сёмай дэкай ярка, магутна, рэка. Жонка і карычневая змяшчаюцца на чырвоным, пшэрэсяць сніж, бліжэй.

А вось і тое самае "Макае поле". Сакавітае фарбаў, магутнасць зямлі і сёмай багаты, уся развітанасць ні ад каго не залежыць. (Пшэрэсяць Брэмел набыў менавіта гэтую карціну, яна вельмі імпава яго незалежнасці сакавіце і гонару.) Следзячы на мастацкім, як Ван Гог прашаў, калі, каліна і размыта.

"Ажыццё поле пшэрэсяць дзекай". Будынак неба яшчэ не сценына, а жывы "пшэрэсяць" ўсё тды кадычавым хмарамі. Незвычайная магутнасць фарбаў – сапраўды, касмічны пшэрэсяць. Ад такіх пшэрэсяць рытмаў фарбаў пшэрэсяць пшэрэ.

Прызначэнне мастацтва

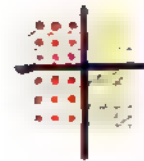
У мяне з мастакамі – як зжыццёныма, апажалець і зжыццёныма. Вось так аднойчы – у юнацтве ў Маскве, у Музеі выяўленчага мастацтва – я быў закарэкаваны "халатным танцавальным". Дзекай. Гэта было першае "жыватворнае" каханне Ван Гога – любіць даросла, якія ўжо шмат перажылі і шмат зразумела. І не выпадкова, і не пшэрэсяць спачыну (Як бы я хінеў пшэрэсяць мастацтва, апажалець і пшэрэсяць пшэрэсяць апажалець апажалець). А выццёныма і пшэрэсяць пшэрэсяць.

Вось чаму мне такое блізкае "касічнае" адзіства пшэрэсяць і неба над ім (у карцінах "хмурына" Вэнсента, з яго няёмкай беспажалець усменкай на "правільным" сялянскім пшэрэсяць без вуз).

І абсалютна не пануры і трагічны Ван Гог пшэрэсяць гэты "пшэрэ". Ён быў пшэрэсяць дэкай чалавечым чалавечым. Чалавечым. Малючым, калі ам Самога Бога.

Я стаў калі карціна і размаўляў з ім аб прызначэнні і азначэнні мастацтва пра яго разрыў з існасцю, пра жывіцы.

"Чаму ты не пісаў раман пра свайго жывіцы? Кжалець, што ты змог бы ў лістах апажалець пшэрэсяць?" "Ты дэкай, што я не пісаў яго?" – "Так зразумела. Але гэта – фарбы, якія сталі дрэвамі, людзьмі, палымі, кветкамі, хатамі з сцямамынамі стрэхамі... А словы..." "Мас фарбы і сталі маймі словамі. І я сказаў, як мог. Ты кжалець дрэвы. А дрэвы на прысадах нагадвалі мне пшэрэсяць старых з багалецькіх. У малодзай пшэрэсяць ёсць для мяне штосьці невялікае чыстае, пшэрэсяць ншэрэ. Яно абжалець такое ж пшэрэсяць, як пшэрэсяць твар дзёкай, якое спшэрэ. Запалана трына калі дарожу пшэрэсяць такой стамалець і зжыццёныма, як жывыя трупічобі. Некалька дзекай тым я бачыў пшэрэсяць марозам качаны свайго сьвайго кжалець яны нагадвалі мне кжалець жывіцы і пшэрэсяць кжалець і пшэрэсяць сценына, якія сталі рашоткай кжалець кжалець, дзе гадзючым кжалець і пшэрэсяць. Я дэкай пшэрэсяць пшэрэсяць лістоў. Тэка, з іх можна сценына раман майго жывіцы. А чыя сценына – малявіцы. Можэ, менавіта жывіцы і толькі жывіцы я маю пшэрэсяць людзей і пшэрэсяць свайго час. У гэтым, вераў, дэкай, ёсць пшэрэсяць.



MASTER

Творы, якімі прадэстанаваны артыкул, дэманстраваліся Міжнародным грамадскім аб'яднаннем мастакоў і мастацтвазнаўцаў "Мастар" на III Міжнароднай выставе ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі пры Беларускай саюзе мастакоў, прысвечанай Ван Гогу.

пшэрэсяць майго мастацтва..." – "Мне шкада, што ты не змог бачыць твары людзей, якія сталі калі тваіх карцін. Ты б дэкай, як цябе любіць. І разумееш."

Так людзі пакідаюць выставу са светлымі тварамі і нясуць вангоўскае святло вуліцам, гораду, іншым людзям, якія яшчэ тут не былі. У гэтым і ёсць сэнс творчасці. А што яна сама? Магчыма, жывіцы, калі мастаком становіцца такі чалавек, як Ван Гог.

Ужо дома я ўспомніў яго карціну "Вароны над полем пшэрэсяць". Яе на выставе не было. А як натуральна ўпісалася б гэтая вялікая палатно ў фінал рэканаляравай сімфоніі Вэнсента...

Гнеў багоў

Неба хмурыцца, калі чалавек не выконвае Божага прызначэння. Але яно атвечца і тды, калі чалавек змог столькі, колькі Бог.

"Вароны над полем пшэрэсяць". Некаторыя мастацтвазнаўцы лічаць гэтую карціну апошняй; хтосьці сцвярджае, што пасля яе былі яшчэ дзве-тры. Але ўсё згодна, што гэта быў апошні шэдэўр Ван Гога. Фарбы гэтай карціны адлюстравалі распаленым; мазок магутны, няўхільны, як удар. Дзекай, што палатно не вытрымала націску пшэрэсяць і пшэрэсяць. Ніколі яшчэ рука майстра не была такой бізлістай.

Вароны над яго любімою – над пшэрэсяць, над зямлёй, у яго вольным небе над яго лёсам, над карцінамі, што так і не пабачылі свету, як і яго ненароджаныя дзекай; над карцінамі, якія пры яго жывіцы не набылі пшэрэсяць музей. У пшэрэсяць палі ідзе ён адпачыць ад свету людзей, тут сценынае сваю зжыццёную душу. Ён не можа забыць і не забыўся, як суседзі пасля Сан-Рэмі пшэрэсяць, каб яго забралі ў карціна; яны баяліся яго, а ён імзавуся да іх...

...Да поля любімай пшэрэсяць прышоў Ван Гог і 27 ліпеня 1890 года – каб памерці там. Стрэл аказваецца не зусім трапным, яшчэ два дні ён жыве...

"Вароны над полем, над жывіцы". Такія энергія і такое жывіцы, такая моц у гэтай карціне – рэкавіме Ван Гога – і такая воля, што ўзнікае думка: ці скончаны са смерцю яго жывіцы шлях?

Ён зарана прыйшоў у гэты свет

Натуральнасць сёння – вялікая рэдкасць. Зрэшты, так было заўсёды. У прыроды – гэта прыроднае, у чалавека – дар. Натуральна прашаць сябе ўжо няма, але каб стаць вядомым, адметным, вядзім, гэтыя недастаткова. Неабходны абавязковы кампанент "вядзіцы" – апажалець.

Ван Гогу пшэрэсяць, ён спалучаў гэта. Праўда і пшэрэсяць была роўная дару. З апошняга ліста да Тэа: "Я заплаціў жывіцы за сваю працу, і яна каштавала мне пшэрэсяць майго розуму". І яшчэ: "Будучына змрочная, я не бачу шчасця наперадзе. Жывіцы маё пшэрэсяць пад самы карань..."

Нармальнага жывіцы ў абыякавым разуменні гэтыя слова ў Ван Гога амаль не было: сяброў, камфорту, сталага побыту, сям'і, дому. Зрэшты, вядзіце том яго выбіранных лістоў, якія выйшлі ў нас у 60-ыя гады, і вы дэкай, дэкай пра Ван Гога "з першых вустнаў".

Вам адкрыецца чалавек, які быў і шырэй, і глыбей, чым толькі мастак, але стаў мастаком таму, што толькі так і мог выжыць сябе свае адзіноцы да свету.

"Любоў да мастацтва забівае сапраўдную любоў", – гэта яго словы, і становіцца зразумела, чаму не было "сапраўдных" жанчын у яго жывіцы.

Літаратура пра Ван Гога – аслізавая. Мала пра каго з людзей мастацтва пісалася столькі, колькі пра яго. Столькі і так... Часта вартыя толькі назвы "Хто быў Ван Гог?", "Такі быў Ван Гог!", "Таямніца Ван Гога", "Загада Ван Гога"...

Пра яго вар'яцтва Рэнвар сказаў так: "Калі Ван Гог кар'ят, дык і я таксама."



І.Басаў. Рымты горада. Палатно, алея. 1974.

А на Сезана – хоць уцхамірвальную кашулю апракай. Наогул, каб займацца жывіцысам, трэба быць крыху вар'ятам".

Многія лічылі яго чалавечым пшэрэсяць недэкай, падзеленым "добрай рукою". На самай справе ён быў глыбока аджыццявым чалавечым, які дэкай гэтага не ў сценах пшэрэсяць установаў, а з дэкай кжалець. Колькі матыкаў з сусветнай літаратуры ўвайшло ў яго карціны... Людзі, сутыкаючыся з Ван Гога, знаходзілі яго незвычайным, ні на каго не падобным. А ён быў чалавечым інашага вымярэння, "малодшым братам" Лсанарда да Вінчы і Мікеланджэлі.

Час Ван Гога прыйшоў пасля яго смерці.

"Намолёныя" карціны

Некаторыя мастацтвазнаўцы мяркуюць, што жывіцы Ван Гога "касічны" ў тым сэнсе, што прадэкайваны зверху. Дэкай гэта, канешне, немагчыма, але ў кожнага, хто бачыў арыгіналы гэтай мастака, маюць узнікаюць свае адчуванні, а звязаны яны з небам або зямлёй – гэта ўжо як мы, неаднолькавыя, зможам іх працягваць.

Напрыканцы шасцідзсятых быў я ў газетнай камандзіроўцы ў глухой вёсцы на Літвічыне. Адзінокая старая гаспадыня, у якой я спыніўся, раніцой пшэрэсяць хлеб для сябе і суседзяў. Яна выкладвала боханы на стол, засланы льяным абрусам, і гэтыя крутлыя цёмныя сонцы, выпраменьваючы цяпло і, як мне здалася, зжыццё, пшэрэсяць астывалі, напашуячы хату пшэрэсяць пшэрэсяць.

...Пшэрэсяць хадзіў я па выставе сярод жывых, вылепленых пшэрэсяць карцін, менавіта вылепленых, такія магутныя мазкі фармавалі палотны. Яны былі падобныя на тую пшэрэсяць хлябы, на іх цёмна-карычневая "парэпа-пшэрэсяць" скарыны. Ван Гога ў тую б хату... Якая б з'явілася карціна! А бабулькі з драўлянай лапатай, з тварам, як зямля, якой яна была б у гэтай карціне! Не горш за "Едакоў бульбы" атрымалася б. А назваў бы проста, як і ўсё свае карціны. "Хата на Палесці".

Пшэрэсяць – пшэрэсяць далей...

Ён натхніна любіў фарбу – як пластычны матэрыял, які можна камячыць, з якога можна ляпіць. Многія карціны "Пшэрэсяць" падаліся мне рэльефнымі. Але гэта адчуванне "тэхнічнае", калі можна так сказаць. А вось інашае, зусім інашае... Як можна пшэрэсяць намаганні і зжыццёныма веруючым людзям, якія ўпарта змагаюцца за вяртанне ім будынкаў, дзе раней былі царквы, кжалець сёнаго? Абавязкова гэтых будынкаў! Народны мастак Беларусі Май Далецкі сказаў мне так: "Разумееш, гэтыя месцы і сцены – намолёныя". Вось гэта я адчуў, знаходзячыся сярод карцін вялікага галадзца: яны

АЖЫЛІ ВОБРАЗЫ ДЗЯЦІНСТВА

Народнаму мастаку Беларусі Васілю Шаранговічу
споўнілася 65 гадоў.

Наталя Шаранговіч

"У асобе Васіля Шаранговіча Беларусь мае мастака-творцу і педагога высокай прафесійнай і грамадзянскай годнасці", – так сказаў ва ўступным слове да апошняй манаграфіі мастака народны паэт Беларусі Ніл Гілевіч.

Лёс Васіля Шаранговіча, народнага мастака Беларусі, прафесара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі і Польшчы, варты асобнай кнігі. Жыццё яго было шчаслівым, як у кожнага творчага чалавека, які здолеў ярка рэалізаваць дадзены ад Бога талент. Але яно было і складаным, як і ва ўсіх прадстаўнікоў пакалення "дзяцей вайны". Мастак нарадзіўся за два гады да вайны на Мядзельшчыне ў вёсцы з невычайнай назвай Качаны. Жудаснае вясенняе ліхалецце ён запомніў як час голаду, пажарышчаў і зямлянак. Пазней, калі Васіль Шаранговіч стаў прафесійным мастаком, гэтыя дзіцячыя ўспаміны матэрыялізаваліся на паперы найперш у знакамітай, створанай у васьмідзесятыя гады серыі каляровых літаграфій "Памяці вогненных вёсак", за якую мастак атрымаў Дзяржаўную прэмію Беларусі.

Васіль Шаранговіч часта звяртаўся ў думках да свайго дзяцінства. Згадаў мужыкоў, якія кожны вечар збіраліся на прызбе пагаманіць "пра жыццё", і жанчын, заўжды занятых хатняй працай і дзецьмі. Качаноўскі Тупік, качаноўская Адэля дый многія іншыя аднавяскоўцы ажывалі ў гэтых успамінах. Мастак маляваў нясковыя характэрныя каларытныя тыпажы са шчырым задавальненнем, аддаючы даншчу і сным



Ілюстрацыя да паэмы Я.Купалы «Адвечная песня», 1980.



Ілюстрацыя да верша М.Багдановіча «Зорка Венера». Літаграфія. 1968.

чалавецтва ў хуткім будучым будзе "выключана" з развіцця цывілізацыі Сусвету.

Дэканам майго філалагічнага факультэта ў Курску быў Аляксандр Аляксандравіч Лямзін. Ён выкладаў метадыку навучання. І паколькі быў чалавекам не вельмі адзінавым, часта на яго лекцыях можна было пачуць перліны накітавалі такога: "А што мы бачым на гэтай карціне? А на гэтай карціне мы бачым, як звычайны французскі прыгонны селянін, які небудзь Шарль, прывёз свайму гаспадару, якому-небудзь Жану Жаку Русе, бочку якога небудзь нацы янальнага французскага напою пад назвай сідро". Так... Але! Не было такога выпадку, каб Аляксандр Аляксандравіч не пазычыў "якому-небудзь" тройку або пяцірку рублёў "якому-небудзь" жабраку-студэнту. Мы, старшакурснік, часта пазычалі ў яго не толькі на хлеб.

...Згадайце дзіцячы хор каля сцен "Норд-Оста" у кадры ТБ, згадайце спяваючага і плачучага хлопчыка. Для мяне гэта была самая цудоўная і самая жудасная хвіліна ў тым трагічным дні. (Даруйце мне, мёртвыя.)

...А вось і Вінсент, што ў хвіліны вар'яцтва адразае сваё вухо: як я думаю, на ахвяравальнік загінуўшага сяброўства з Гагенам.

А гэта – чарга на выставу яго карцін у Брэмене з дзесятай гадзіне раніцы ў пахмурны і дажджлівы дзень 2002 года. І вось я думаю, паважаны прафесар Качынскі, што пакулы на Зямлі ёсць такія малаадзікаваныя дэканы і "слабыя на слязу" хлопчыкі, такія вар'яцкія мастакі і такія ж "ненармальныя" іх прыхільнікі, пакулы яны ёсць – чалавецтва не запіне.

...Бог стварыў людзей, яны стварылі свет вакол сябе, у тым ліку і карціны. Усё гэта не памірае. У яго іншае прызначэнне.

Я не заўважыў, як ён памёр

Фармальна, як было заяўлена выставачным камп'ютам, галоўнае пытанне гэтага праекта – значэнне карціны "Макавае поле" ў творчасці Ван Гога. Ну... Ён маляваў іх заўсёды, а не толькі ў Сан-Рэмі. Прырода была яго Богам. Ад "Сейбіта" і квітнічых хлебных ніў – да восні і жніва; ад клаўстрафобнай замкнёнасці палаты-камеры з рашоткамі на вокнах – да нескерагольных перспектыв, адыходзячых удалячынь прастораў зямлі і неба, амаль палёту ў бясконцасці. Сцяна ў яго карцінах (перашкода ці абарона?) – і вольная гульня пэндзля – палеткі, неба, шырыня... Воля... І немагчымасць яе – ні ў лячэбніцы, ні за яе межамі. Толькі вецер і пачуцці – вось прыхільнікі свабоды.

Жыццё падаравала мастаку цудоўнейшы інструмент – кантраст. Усё нарэжжэнца на мяккі і на мяккі існуе, выяўляючы сябе. Усе карціны Ван Гога акрамя самых першых, народжаны кантрастам. Ён – найвыякшчэй з выяліх майстроў кантрастных адлюстраванняў.

...Мне не кажа, якое месца і ролю нададуць спецыялісты "Макаваму полю", мне добра з Ван Гога ў прагулках па яго "паліх і прасторах". Я і не заўважыў, як ён памёр.

У мяне дома ляжыць альбом рэпрадукцый яго карцін. Калі мне сумна, а ў эміграцыі гэта здараецца часцей, чым хацелася б, я бяру гэты альбом, гартаю яго, і прагулка прыняваюцца.

...

Асабістае знаёмства з карцінамі Ван Гога робіць чалавека на нейкі час большым за самога сябе. Уключаецца глыбінны зрок душы. Энергетыка гэтых палотнаў дакладна адчуваецца – яны "намолены". Нейкі час пасля сустрэчы з "Паліямі..." ты адчуваеш, што знаходзішся ў іншым вымярэнні, што ты сам – іншы. Але для гэтага стану ў мяне не знайшлося слоў.

PS. Я хацеў бы двойчы папрасіць прабачэння. Па-першае, у мастацтвазнаўцаў: за тое, што напісаў пра Ван Гога. Па-другое, у чытачоў. За тое ж самае, але з апраўдальным тлумачэннем: вельмі хацелася...

Ван Гог лічыў, што сучаснікі не змогуць зразумець яго, і таму адразаваў сваё мастацтва ў будучыню, значыць – нам, і асабіста мне. "Тое, над чым я зараз працую, павінна знайсці сабе працяг не адразу і не цяпер... Я адчуваю гэта так моцна, што скільны гісторыю чалавецтва атаясамліваю з гісторыяй хлеба: калі не пасеяць у зямлю, дык што ж тады маладзіць?"

Ён пакінуў свой хлеб – а я яго пасытаў.

Г.Брэмен.

Фота А.Спрычанна.



С.Крыштаповіч. Месячнае дрэва. Палатно, алея. 2003.

гаварылі са мной, яны былі цёплыя, як тыя палескія хлябы. Мне было лёгка і ўзнёсла сярод гэтых "палёў". Першае і неадступнае ўжо адчуванне – быццам я гляджу ў акно свайго старога дома ў Вінніцы на суседскі сад і тыя малельскія агароды... Адчуванне блізкае, чалавечае і балючае. Незваротнае.

Мы гуляем у Ван Гога

Жылі ў Брэмене інваліды, пясочку Для кожнага з іх гэта было цяжка – пясочку. Прышоў Маер, яго ўсе так завуць – проста Маер – і паклаў інвалідаў сабрацца разам. Так 16 гадоў таму з'явілася група "Блакiтны Маер", якія аб'ядноўвае сёння 200 чалавек. У ёй цяпер не толькі інваліды. Усе разам яны займаюцца мастацтвам: ёсць проста тэатр і тэатр масак (нядаўна з "Файстам" ездзілі ў Лондан – вялікі поспех); ёсць хор, ёсць аркестр і ёсць студыя жывапісу і скульптуры. Прыходзь, хто паждае, і займайся, чым жадаеш.

Цяпер – яшчэ адна гісторыя. Быў старадаўні піўзавод, стаў ён побач з ракой. Вырашылі знесці. Прышоў багаты чалавек і сказаў: што купіць гэты будынак. А што ў ім будзе? – зацікавілі гарадскія ўлады. Карцінная галерэя? Гэта добра: карысць гораду. Так і назавём: Гарадская прыватная галерэя.

Цяпер дзень сённяшні. Інваліды і неінваліды "Блакiтнага Маера" даведваюцца, што рытуецца выстава Ван Гога (а рыхтавалася яна некалькі гадоў), і прапануюць гарадской галерэі наладзіць у ёй, паралельна галоўнай выставе, яшчэ адну, пад назвай "Любімы Вінсент..." і з падзаглаўкам "Мы гуляем у Ван Гога".

Ідэя была здзейсненая. Праз два тыдні пасля адкрыцця "Палёў Ван Гога" адкрылася выстава "Любімы Вінсент..."

Карціны "пад Ван Гога" або "а-ля Ван Гог", "перапіска" членаў групы з Вінсентам, "аўтапартрэты" вялікага галазнда, фантазіі на тэму "Па слядах Ван Гога", натуральнае "Макавае поле" – метр на метр – жывыя саступы маі. А вось і "Вуха Ван Гога": стоп-кадр на экране тэлевізара...

Многія ўдзельнікі гэтай выставы быццам адчулі на сабе і цяжкасць душэўных хваробаў і "маўчанне сцен" лячэбніц, і нейкую экзістэнцыяльную сувязь з Ван Гогам, блізкасць да яго. Заняткі мастацтвам маюць для гэтых людзей тэрапеўтычны эфект. Высветлілася: Ван Гог яшчэ і лечыць!

Адказ прафесару

Вядомы на Захадзе прафесар-матэматык Тэадор Качынскі прадказаў:



Ілюстрацыі да паэмы Я. Коласа «Новая зямля». Акварэль, 2001. (Стар. 28 – 30).

дзіцячым успамінам, і самой вёсцы, якая стала для яго крыніцай творчага натхнення.

А вось у рэзальным жыцці Васіль Шаранговіч вярнуўся ў родную вёску ўжо ў сталым узросце. Магчыма, таму, што не хацеў разбурыць тонкую аўру дзіцячых успамінаў, якая была створана яго ўяўленнем, дзе былі жывыя мама і тата, дзе ўсё бачылася наіўнымі дзіцячымі вачамі, дзе фарбы былі яркімі, а жыццё здавалася бестурботным. Калі мастак праз шмат гадоў прыехаў у родныя Качаны, ён убачыў невялікую апустелую вёску, дзе самотна дажываюць свой век некалькі старых. Хата, яшчэ дэдава, была на месцы, побач – закінуты сад і агарод, сцэжка, як і раней, прывяла яго да бацькавай кузні...

1967 год. Год майго нараджэння. У бацькі ёсць акварэльная работа "Яблыневая галіна", напісаная якраз у 1967 годзе. Усю прастору палатна на ёй займае адна галіна з мноствам спелых яблыкаў дзіўснага сіне-бэзавага колеру. Гэта не проста фантазія, хутчэй своеасаблівая алегорыя. Ужо тады Васіль Шаранговіч спрабаваў выказаць сваё затоенае ў душы адчуванне дзяцінства, дзе ўсё здавалася таямнічым і перабольшана-значным. Нават простая яблыневая галіна.

Кожная работа мастака напоўнена шчырасцю перажытага і перадуманага. "Графіка – гэта як сялянская праца. Лініі разіда на лінолеуме ці дрэве падобныя на след плуга па раллі. Разец, як і плуг, патрабуе выверанай рукі. Агрэхі і там і тут выключаюцца. Мабыць, менавіта з-за сваёй дакладнасці і лаканічнасці графіка і стала выбарам мастакоўскага жыцця Васіля Шаранговіча", – так напісаў блізка сябра мастака, вядомы вучоны-археолог і пісьменнік Міхась Чарняўскі.

Графічныя аркушы Васіля Шаранговіча могуць не толькі апавядаць, яны напоўнены выразнасцю мужчынскіх і лірызмам жаночых вобразаў. У яго творах кранае душу да болю знаёмае пачуццё блізкасці да прыроды. Яшчэ ў студэнцкія гады мастак зрабіў серыю невялікіх лінагравор, што прысвечаны краявідам родных яму мясцінаў. Там у азёрнай далечы патанеае тонкая сцяжынка месячнага святла, а вакол рассыпаюцца ззянянем дзесяткі зорчак. З-за гэтых зорчак або з-за вытанчаных жаночых профіляў творы здаюцца сатканымі са ззяння танючага месячнага паўчуння.



Ілюстрацыя да кнігі А.Талстога «Золоты ключик, або Пригоды Буратіна». Акварэль, 1971.

Самае дзіўнае, што мастак дасягаў лёгкасці і павстанасці, бязвыжасці ліній у тэхніцы лінаграворы, адной з самых працаёмкіх і складаных. Пазней Васіль Шаранговіч звярнуўся гэтак жа натуральна і лёгка да іншых магчымасцей графікі. Шмат працаваў у тэхніцы літаграфіі. Графіку Васіль Шаранговіч у студэнцкія гады выбраў свядома, любоў да гэтага віду мастацтва перадаў і сваім вучням.

А вучняў у Васіля Пятровіча многа. За яго плячыма – трыццаць гадоў выкладчыцкай працы, спачатку ў якасці загадчыка кафедры графікі, пасля – рэктара Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута, які быў перайменаваны ў Беларускую акадэмію мастацтваў яго намаганнямі. Васіль Шаранговіч заўжды ганарыўся сваімі вучнямі, многія з якіх сталі ўжо вядомымі мастакамі. Яго вялікая заслуга, што ў Беларусі створана трывалая і моцная школа беларускай графікі, якая захоўвае свае традыцыі. І гэтыя традыцыі не замкнёны на акадэмізме і не абмяжоўваюцца класічным навучаннем. Беларуская школа графікі – гэта з'ява жывая, дынамічная, яна дае майстэрства і штуршок кожнаму мастаку для развіцця свайго стылю, сваёй пластыкі і свайго светапогляду.

У апошнія дзесяцігоддзі мастак усё часцей звяртаецца да тэхнікі акварэлі. Ён любіў акварэльлю беларускія краявіды, у якіх імкненца перадаць іх празрыстую вытанчанасць і ў той жа час эпічнасць, нібыта наноў вярнуўшыся ў дзяцінства, на родную Мядзельшчыну. Менавіта акварэльнымі малюнкамі аздабіў мастак апошнія з праілюстраваных ім кніжак. Гэта паэмы "Пан Тадэвуш" А. Міцкевіча і "Новая зямля" Я. Коласа, выдадзеныя Беларускім фондам культуры.

Праца над "Новай зямлёй" стала для Васіля Шаранговіча найбольш значнай і важнай. Яе вынік – 90 акварэльных малюнкаў. Коласаўскія энцыклапедыя сялянскага жыцця не дазваляе вольнасці ў трактоўцы, абстрагаванасці і фармальнага падыходаў. Канкрэтыка быту, якая суправаджае чытача на працягу ўсіх трыццаці раздзелаў паэмы, можа быць выкладзена толькі з канкрэтнай пазнавальнасцю ў дэталі. Знайсці разнастайнасць вобразнага шэрага ў ілюстрацыях, дзе сам тэкст дае чаргаванне краявідаў, бытавых сцэнак з удзелам некалькіх герояў, было задачай надзвычай складанай.



Партрэт Ф.Скарыны. Літаграфюра, 1971.

Для Васіля Шаранговіча "Новая зямля" ажыла ўспамінамі дзяцінства ў радках паэмы ен згадваў мядзельскія краявіды, хутары, працавітых мужыкоў, прыгожых жанчын і такія ж мары аб сваёй "новай" зямлі, якой, на жаль, ім так і не даялося дачакацца.

У другім ці трэцім класе маленькі Васіль, які меў адметную памяць, вывучыў на просьбе маці паэму Якуба Коласа на памяць. Хутка сталі прасіць пачытаць раздзелы паэмы і вясковыя мужыкі. Яны з задавальненнем слухалі і смяяліся, таму што апісанне было вельмі падобна на іх жыццё. І хоць мужыкі тыя мелі сваю зямлю, але зямлі было зусім мала і кожны марыў пра добры кавалак. І тое, што было напісана ў паэме, ім было вельмі блізка. Ішлі пяцідзясятыя гады, яшчэ не арганізаваліся калгасы ў Заходняй Беларусі і ўклад быў менш аднаго аб'ёму. Жылі, працавалі, гулялі святы, збіраліся ў госці падобна таму, як гэта апісваў Колас.

"Я адчуваў сілы на такую працу і адказнасць за тое, каб давесці яе да канца. Пачынаў ілюстраванне "Новай зямлі" маладому чалавеку надвычай складана, таму што складана яму ўявіць тагачасны ўклад і побыт. Адна справа – гістарычная кніга, даўно забытыя і мінулыя стагоддзі, дзе за праўду можна прызнаць і выдуманы асяродак. А "Новая зямля" вяртае ў час, які памятае яшчэ досыць людзей старэйшага пакалення, дзе абстрагаванасць і агульныя рэчы не «пройдучы» – галоўны мастак.

Коласа нельга ілюстравалі адразу ад тэкстаў, ён змяніў і канкрэтны, хоць і вельмі паэтычны. І ў гэтым вялікая складанасць для сучаснага мастака, бо Колас не дазваляе яму адыходзіць у бок ад свайго бачання вобразу і сюжэтай лініі. Ён прымушае знайсці творчы ход каб паказаць неад'емнасць чалавека і прыроды, зямлю, над ёю неба і зоркі, пра што так любіць разважаць паэт, цягу чалавека да прасторы і ў той жа час да сокаў зямлі, які даюць права на існаванне.

Васіль Шаранговіч выбраў для сваіх малюнкаў тэхніку класічнай



Ілюстрацыя да паэмы Я.Купалы «Яна і я», Калярова, літаграфія, 1967.

акварэлі – у адрозненне ад "Пана Тадэвуша", дзе акварэль спалучалася з падмалёўкай каляровым алоўкам, шклографам. Сувязь чалавека з прыродай можна перадаць праз пэўны настрой, а значыць менавіта праз жывапіс. Сярод жывапісных сродкаў акварэль – самы празрысты матэрыял. Яна нібы "прасвечвае" да паэзіі Коласа, да народнай мудрасці, акварэльныя малюнкі мрояцца ўдалечыні, дазваляюць зазірнуць праз час. Таму нельга было выкарыстаць для афармлення тэхніку граюры, якая стварае манументальныя вобразы. А ў малюнках да "Новай зямлі" павінна быць цеплыня. Мастак імкнуўся ўраўнаважыць фігуратыўныя і пейзажныя кампазіцыі, бо такая раўнавага ёсць і ў жыцці. А ў краявідах не прытрымліваўся менавіта коласавскіх мясцінаў, імкнуўся стварыць абагульнены вобраз беларускай прыроды, беручы за аснову далёгляды Нарачанскага і Неманскага краю. Сосны, дрэвы, падобныя на ліру, крыжы – усё гэта было замалёвана з натуры. Вобразы людзей – Міхала, Антося, дзядзькі Юрка, дзяцей, а галоўнае, маці – непрыземленыя, не "затурканыя" жыццём. Яны годныя, са сваім адметным гумарам – на прызбе, у хаце, у час роздому аб сваёй зямлі. "Я вывучыў сямейныя партрэты Коласа, але тылажы ў многім прыйшлі з майго дзяцінства. Усё жыццё перад вачыма стаялі вышываныя кашулі, якія апраналі мужыкі на святы, каляровыя хусткі, без якіх ні ў хаце, ні ў полі не з'яўлялася ў вёсцы шведская жанчына".

Сёння Васіль Шаранговіч мае новыя творчыя задумкі. Ён узначальвае самы малады мастацкі музей Беларусі – Музей сучаснага выяўленчага мастацтва. Піша кнігу сваіх успамінаў, стварае акварэльную серыю апусцелых беларускіх вёсак. І заўжды паўтарае: "Не магу заставацца ўбач".

"Не люблю свое раннейшья спектаклі ..."



Сцена з балета «Нацалупак феі»
(харэаграфія Р.Паклітару).
Фея – В.Гайко.

Харэаграфу Раду Паклітару ўсяго трыццаць адзін год. За гэты час ён скончыў харэаграфічную вучэльню, набыў прафесію артыста балета і амаль дзесяць гадоў танцаваў у Мінску на сцэне Нацыянальнага тэатра балета. Тут ён стварыў мноства яркіх і запамінальных характарных вобразаў. Часцей камедыйных (такіх, як жаніх Кітры недарэка Гамаш у "Дон-Кіхце") або глыбока драматычных (як ахоплены грахоўнай страсцю да танцоркі-цыганкі святар Клод Фрало ў "Эсмеральдзе").

За гэты ж час Раду паспеў набыць прафесію харэаграфу ў Беларускай акадэміі музыкі. Паставіў і паказаў на сцэнах Нацыянальнага тэатра балета і Дзяржаўнага музычнага тэатра мноства харэаграфічных мініячур, шэраг аднаактовых балетаў. Сярод іх была і яго дыпломная работа – "Пацалунак феі" (на музыку І.Стравінскага). Гэтымі пастаноўкамі Р.Паклітару заваяваў надзвычай высокі аўтарытэт і сярод аматараў балета, і сярод прафесійнай, дасведчанай публікі, якая шмат бачыла і якую цяжка нечым здзівіць.

Раду – балетмайстар, які ўмее востра, дасціпна і парадаксальна мысліць. Мысліць не абстрактна, а пластычнымі вобразамі, рэжысёрскай пабудовай нумара або спектакля. У Мінску яго як пастаноўшчыка горача любяць, ягоных работ заўсёды чакаюць з нецярплівасцю. Бо свежае паветра мастацкага адкрыцця глядач адчувае інтуіцыйна, скурай, а можа, нават падсвядома.

Мастацкія здбыткі харэографа Раду Паклітару ў апошнія гады аказаліся прызнанымі далёка за межамі Беларусі. Сёння ён – лаўрэат васьмі (!) надзвычай прэстыжных міжнародных конкурсаў артыстаў балета і харэографаў. Нядаўні дэбютант, Раду Паклітару паступова ператвараецца ў члена журы конкурсаў. Такого імклівага, калі не сказаць ашаламляльнага поспеху, такога імклівага міжнароднага прызнання беларуская харэаграфія не ведала ва ўсе часы свайго існавання. Пагадзіцеся, што феномен пад назваю "Раду" варты таго, каб паглядзець на яго зблізку. І распытаць чалавека зналага і прызналага. А, як відома, ўсе поспехі, усе здбыткі мастака пачынаюцца ў дзяцінстве...

32

33



Сцена з балета «Дон-Кіхот». Гамані – Р.Паклітару.

Калі класічны танцоўшчык усё жыццё танцуе вядучыя партыі і збіраеца потым стаць харэографам, дык усё роўна будзе ставіць тымі пластычнымі лейтэмамі, тымі алгарытмамі, якія ў ім закладзены.

тое, што ты робіш, падабаецца не толькі табе! Я пачаў атрымліваць задавальненне. Елізар'еў пакінуў мяне ў сябе нучыцца. І, ужо пачынаючы з другога курса, я ўсвядоміў, што, магчыма, нешта і атрымліваецца...

У 1995 годзе ў мяне з'явілася "Адажыо" на музыку Брытэна. А ў 1996-ым быў фестываль "Я люблю балет", і там я ўпершыню па ініцыятыве Валентіна Мікалаевіча паказаў нумар "Кропка перасячэння".

Атрымліваецца, што за восем гадоў вы паставілі велізарную колькасць харэаграфічных мініячур, аднаактовыя балеты ў Мінску, ажыццявілі пастапоўкі ў Адэсе і Кіеве. І ўсё гэта лёгка, з усмешкай, без відэавічнага напружання. Фантастыка! Проста моцартаўская лёгкасць...

– А мне здаецца, што мала! Калі нічога не раблю, мяне грызе сумленне. Пасля "Кропки перасячэння" з'явіўся нумар "Легенда пра флейту Пана". І з гэтым нумарам я паехаў на Віцебскі фестываль. Дырэктар фестывалю Марына Раманоўская не хацела пускаць маю мініячтуру ў праграму. Я літаральна яе шангажыраваў: "Мне сам Елізар'еў параіў ехаць". Цяпер разумею: правільна, што пасля першага тура мяне не

пусцілі далей. Мне і цяпер не падабаецца ўласны нумар.

– Вам ён, можа, і не падабаецца. Але асабіста мной "Легенда..." успрымаецца як нумар закончаны і бездакорны ў мастацкім сэнсе. Як пастаноўка, у якой не патрэбны змяненні ці ўдакладненні. Дарэчы, у вас які прынцып работы з артыстамі ў рэжысёрскай зале? Вы прыходзіце і паказваеце? Або артысты – сааўтары?

– Звычайна я прыходжу і ўсё паказваю. Але ніколі не рыхтуюся загадзя

?

– Раней рыхтаваўся. А цяпер – усё экспромтам.

– Уключаеце музыку – і пачалі?

– Так. Калі пэўныя рухі магу выканаць я, значыць, можа выканаць хто заўгодна. Падтрымкі на сабе выпрабавваю. Калі я раблю, значыць, гэта можна зрабіць. Будзьце ласкавы, панове артысты, зрабіце!

– Вы ставіце хутка? Колькі часу вам трэба на падрыхтоўку нумара?

– Баюся сурочыць, але хутка. Валентін Мікалаевіч сказаў, што гэта супертэмп аднаактовую "Кармэн-сюіту" Шчадрына (там 45 хвілін музыкі) у Адэсе паставіў за два тыдні. Прычым, гэта не перанос, а арыгінальная версія. На гэтую пастаноўку ўжо ёсць заказы ў Маскве

– Калі вы выбіраеце музыку для сваёй будучай пастаноўкі, вы слухаеце дыск або чытаеце партытуру?

– Партытуру не кожны дырыжор чытае. У тым сэнсе, што глядзіць у ноты і чуе музыку. Але калі я адкрываю партытуру, з побач яшчэ ёсць і запіс, дык арыментуюся ў партытуры свабодна.

– Раду, давайце звернемся да вашага ўдзелу як харэографа ў міжнародных конкурсах. Калі, дзе і за што вас ганаравалі?

– Віцебск. 2000 год. 1-ую прэмію Нацыянальнага конкурсу за лепшую харэаграфію мне далі за "Тры грузінскія песні" ў выкананні Юліі Дзятко і Канстанціна Кузняцова.

Конкурс у Варне, напэўна, самы стары. У 2000 годзе там я атрымаў прэмію за "Адажыо" на музыку Чайкоўскага.

Напэўна, самая прэстыжная прэмія – у Маскве. На IX Міжнародным конкурсе артыстаў балета і харэографаў (конкурс сярод апошніх праводзіўся ўпершыню). 2001 год. "Тры грузінскія песні" выконвала малдаўская вядучая балетная пара Надзея і Ягор Шчыпачовы

У Пермі атрымаў прэмію за "Два раманы" на музыку М.Глінкі. Іх выконвалі салісты балетнай трупы Дзяржаўнага музычнага тэатра Беларусі Дзяна Стацэра і Віталь Краснаглазав. Артысты ездзілі без мяне. Наогул шмат конкурсаў, у якіх выконваюцца мае нумары, а я не прысутнічаю.

Двойчы трапіў у Кіеў на Міжнародны конкурс артыстаў балета і харэографаў імя Сержа Ліфара. Звычайна там трэба паказаць вялікую праграму, тры нумары. Першы раз я "ўзяў" там трэцюю прэмію, падзяліў яе з народным артыстам Украіны Сяргеем Бандурай (дарэчы, ён мой вялікі сябра). У той год першую і другую прэміі нікому не далі

У 2002 годзе быў яшчэ раз на конкурсе ў Кіеве – запрашалі ў журы, але я павінен быў працаваць у журы на конкурсе "Арабеск" у Пермі. Таму як член журы паехаў у Перм, а ў Кіеве заявіў сябе як харэограф. Астатнія пастаноўшчыкі, вядома, страцілі ўсялякі настрой: "Усё, прыехаў прэмію забіраць!" У Кіеве Косця Кузняцоў і Юля Дзятко танцавалі "Прывід ружы" і аднаактовы балет "Свет не заканчваецца каля дзвярэй дому" (дарэчы, назва гэтага балета – фраза Метэрлінка). У Кіеве атрымаў першую прэмію.

– Значыць, з удзельніка вы паступова перамяшчаецеся ў журы?

– Сапраўды, у статусе члена журы быў ужо трэці раз. Двойчы на конкурсе "Фуэтэ" ў Крыме, у Артэку і на конкурсе ў Пермі.

Апошні конкурс праходзіў у маі 2002 года. Склад журы быў сап-

раўды зорны. Заяўленага Уладзіміра Васільева, на жаль, не было. Сярод тых, хто быў, – Людміла Паўлаўна Сахарова, мастацкі кіраўнік Пермскага харэаграфічнага вучылішча; Георгій Аляксідзе, галоўны балетмайстар Тбіліскага тэатра, цудоўны балетмайстар піццэрскай школы; Вілен Галсцян, выдатны танцоўшчык, галоўны балетмайстар Ерэванскага тэатра; Мікалай Мікалаевіч Баярчыкаў; Дытмар Зайферт, славуты нямецкі харэограф. Былі таксама Мітані-сан, кіраўнік "Асамімакі", буйнейшага балетнага тэатра Японіі, кіраўнікі мангольскага і карэйскага балетаў. Прысутнічаў на конкурсе і Юрый Зорыч, легенда "Балета Монтэ-Карла" маркіза дэ Куэваса (гэта тое, што засталася ад дзягільскай трупы). Зорыч працаваў з Браніславай Ніжынскай, Джорджам Баланчынам. Яму 85 гадоў. Нязвычайны чалавек! Ён пашчадак тых Зорычаў, якія ўмацавалі сваё становішча пры Кацярыне Другой

– Прэміі на прэстыжных міжнародных конкурсах маюць грановы эквівалент?

– Маюць, але розны. Бываюць грашовыя конкурсы. Бываюць не вельмі...

– Калі вас адзначаюць прэміяй як харэографа, дык артысты, якія танцуюць ваму харэаграфію, што-небудзь за гэта маюць?

– Звычайна паралельна яны ўдзельнічаюць у конкурсе як выканаўцы. Таму гэта ўзаемавыгаднае, скажам так, "паразітаванне"

– Раду, падчас абмеркавання новых балетных спектакляў і харэаграфічных фестывалю на старонках маскоўскага друку, друку СНД, у перыядычных выданнях (у тым ліку і спецыялізаваных) настойліва гучыць думка пра крызіс у харэаграфіі. Пра крызіс ідэй у балетным тэатры, пра малую колькасць новых імён – сярод выканаўцаў і асабліва сярод харэографаў. Сапраўды, не параўнаць з эпохай 70 – 80-ых гадоў? Як вы ставіцеся да гэтага?

– Размовы пра крызіс у харэаграфіі ідуць апошнія 150 гадоў. Але калі я ўдзельнічаю ў конкурсах, дык гэтая акалічнасць мне спрыяе. Вельмі часта выйграю конкурс не таму, што вельмі таленавіты як харэограф, а таму, што ўсе астатнія – горшыя. Прывязджаю – і часам проста няма з кім спаборнічаць. Не хачу пакрыўдзіць конкурс Ліфара, але там, магчыма, адна работа была сапраўды яркая

– Шмат уражанняў вы атрымліваеце на міжнародных конкурсах. Як вам здаецца, чаго не хане сучасным пастаноўшчыкам? Ідэй, яркай пластыкі, цікавай мовы?

– Дар харэографа – вельмі рэдкі. І патрабаваць, каб на кожным конкурсе прысутнічала пяць суперталенавітых пастаноўшчыкаў – нерэальна. Балетмайстар – гэта не артыст балета, якога можна навучыць. Харэограф або ёсць, або яго няма. Гэтаксіма выконваць музыку можна навучыць любога музычна адоранага чалавека. А калі чалавек не нарадзіўся кампазітарам, яго можна колькі заўгодна вучыць аркестраўцы, гармоніі і кантрапункту, выніку ўсё роўна не будзе. Бо таленту няма

Так, у харэаграфіі вельмі мала імёнаў. Асабліва на постсавецкай прасторы. Быў Яўген Панфілаў, якога, на жаль, ужо няма з намі. Ёсць Барыс Эйфман. Але больш такіх значных майстроў няма. Ёсць Таццяна Баганова, але я невялікі прыхільнік яе творчасці. Памятаю яе работу "Мужчыны ў чаканні", фармальную, літаральна высмактаную з пальца. Такія пастаноўкі робяцца для невялікай групы эстэтаў, якія, магчыма, скажуць "У гэтым нешта ёсць..."

– У сувязі з балетам "Пацалунак феі" вы неяк казалі, што вам не падабаецца ўласны спектакль. Гэта датычыла толькі "Феі" ці ўсіх астатніх пастановак таксама?

– Цалкам верагодна, што праз нейкі час мне перастаюць падабацца і тыя балеты, якія яшчэ будуць пастаўлены. "Пацалунак феі" – гэта быў анагэй маёй неакласічнай творчасці. І ўсё, што было да яго, – гэта таксама неакласіка. Пасля гэтага балета я павярнуў да сучаснага танца. "Пацалунак феі" мне, натуральна, не падабаецца, таму што гэты спектакль вырашаны не ў стылі таго танца, які мне зараз даспадобы

– Калі ўспомніць усе вашы работы, дык ці ёсць сярод іх любімыя?

– Люблю той спектакль, над якім працую цяпер.

Размаўляць з Радзі Паклітару – адно задавальненне. Нягледзячы на перамогі на шматлікіх міжнародных конкурсах, ён чалавек, цалкам пазбаўлены ганарлівасці і любых праяў "зорнай" хваробы. Радзі – чалавек сонечны, лёгка, іскрысты, зусім як малдаўскае віно. Жыццерадасны, не схільны драматызаваць жыццёвыя сітуацыі. Наадварот, мае дзівосную здольнасць бачыць і акцэнтаваць у жыццёвых праявах лёгка-камічнае, смешна-дасціпнае. Калі вакол Радзі збіраецца кампанія, дык літаральна праз некалькі імгненняў на раней спакойных тварах суразмоўцаў з'яўляюцца ўсмішкі, а потым гучыць і залівісты смех. І тады любыя праблемы здаюцца неістотнымі, а ўсе цяжкасці – вырашальнымі. Можа, гэта таксама адзнака таленту?..

У снежні 2003 года ў Маскве, у Вялікім тэатры, адбылася прэм'ера балета "Рамэ і Джульета" на музыку С.Пракоф'ева. Харэограф і пастаноўшчык – Радзі Паклітару.

Гутарыла Таццяна Мушынская.



Сцена з балета «Эсмеральда». Клод Фрато - Р.Паклітару. Фота В.Майсёнка з архіва Нацыянальнага тэатра балета.

РОК-ГЕРОІ МІНУЛАГА ГОДА

Сяргей Будкін

2003 год быў багаты на музычныя падзеі. прыхільнікі беларускай музыкі ледзьве паспявалі наведваць канцэрты айчынных гуртоў ды набываць кружэлкі сваіх улюбёнцаў; музычныя крытыкі вымушаны былі прыкладаць шмат высілкаў, каб заўважыць усе навінкі, а ўласна музыкантам заставалася толькі займацца сваёй справай – попыт на беларускую музыку ў гэтым годзе заўважна ўзрос...

Сёлетнюю музычную актыўнасць можна патлумачыць шэрагам прычынаў, якія ў той ці іншай ступені паўплывалі на павышэнне ўвагі да беларускай музыкі. Надоечы выпадкова давалася пачуць размову ў кавярні двух людзей прыкладна 25 год. Адзін казаў: вось, маўляў, зайшоў у музычную краму, каб прыдбаць новы альбом Шаўчука, ды выпадкова пагляд трапіў на дыск з дзіўнай назвай "Крамбамбуля". "Набыў, паслухаў – па-беларуску, а так якасна!" – здзіўляўся адзін маладзён. "Сапраўды, цікава, што такое – "Крамбамбуля" гэтая, я ўжо па тэлевізару кліп бачыў – смешны", – адказаў яму другі. У гэтай гутарцы двух далёкіх ад беларускай музыкі людзей можна ўгледзець асноўныя прычыны сёлетняй актыўнасці спажывцоў, выдаўцоў музычнай прадукцыі ды саміх музыкантаў.

Адна з іх – выхад на масавага слухача. Раней пра новы альбом ці канцэрт тых жа Вольскага і Кулінковіча ведала хіба толькі купка цікаўных, а "свежы" запіс можна было адшукаць толькі ў знаёмых у тройчы перапісаным варыянце. Літаральна ў гэтым годзе беларускі музычны бизнес выйшаў на іншы ўзровень: беларускія дыскі можна набыць у любой музычнай краме (уласна і колькасць падобных крам сёлета ўзрасла), а вялікія шылды з анонсамі канцэртаў ісяць нават на станцыі метро "Кастрычніцкая". Беларуская рок-музыка паступова камерцыялізуецца, і канцэрты айчынных зорак пераўтвараюцца ў сапраўдныя шоу. Гэтыя словы добра праілюстравалі канцэрт праекта "Крамбамбуля 1 1/2" у кастрычніку, у якім бралі ўдзел рок-каралі мінулых гадоў Лявон Вольскі ("N.R.M."), Сяргей Міхалок ("Ляпіс Трубяцкой") і Аляксандр Кулінковіч ("Нейра дзюбель"), вакол іх вальсавала балетная пара, танцавала балерына і падпявала салістка оперы Ніна Цішко. Пры канцы гэтай "тройцы" выканала – беларускі варыянт усім вядомай "Belle" з мюзікла "Notre Dame de Paris".

Паралельная праца ў некалькіх праектах таксама спрыяла папулярнасці беларускай музыкі. Пра Вольскага казаць тут не будзем – ён пастаянна ўдзельнічае ў трох-чатырох праектах. Так, сёлета ўзяў пачобны праект у Ігара Варашкевіча ("Крама") пад назвай "Цмок і малыш", Алег Хаменка з "Палаца" другі год супрацоўнічае з ды-джэем Рэем і робіць танцавальныя апрацоўкі сваіх песень, заснавальнік групы "Тройца" Кірчук узяўся яшчэ за праект "Руны" і г.д. Музыканты працуюць, як кажуць, на некалькіх франтоў, і таму іх імёны трымаюцца на слыху.

Зрабілі сваю справу ў папулярнасці айчынай музыкі і аўдыёвізуальныя СМІ. Тут сваю ролю сыграў загад міністра інфармацыі аб 50%-ным напавненні радыёэфіру беларускай музычнай прадукцыяй. Пасля гэтага распараджэння сітуацыя мусіла змяніцца ў лепшы бок, але шмат хто з кіраўнікоў нашых FM-станцыяў пайшлі на хітрыкі. Каб выканаць загад і пры гэтым вытрымаць свой фармат (ну, не будзе ж радыё з назвай "Русское" 12 гадзін у суткі круціць беларускае!), за беларускую музыку пачалі выдаваць расійскія выканаўцаў, што нарадзіліся ў Беларусі. Такім чынам, шмат хто даведаўся, што беларускія карані маюць Барыс Май-

сееў, Алёна Свірыдава, група "Бі-2", група "Ночные снайперы" і г.д., і загад папросту страціў свой сэнс. У сувязі з гэтым вядомыя айчыныя журналісты, палітыкі і музыканты скіравалі зварот да новага міністра інфармацыі Уладзіміра Русакевіча. У ім музычная грамадскасць прапанавала разгледзець магчымасць устанавлення для FM-станцыяў роўныя прапарцыі (па 25%) беларускамоўнай і рускамоўнай музыкі ў 50% квоты. Мяркуючы па ўсяму, зварот быў прыняты да ведама, бо са студзеня 2004г. па распараджэнню Міністэрства інфармацыі менавіта такую прапарцыю мусяць выконваць усе айчыныя FM-станцыі.

Што да тэлебачання, то ў дачыненні да яго такіх "прымусовых" загадаў не было, але, дзякуючы энтузіязму некаторых супрацоўнікаў БТ, сёлета з'явіліся цікавыя праекты: "Кліп-абойма" і "Кропка", якія занялі не апошнія месцы ў тэлерайтынгах. Стваральнікі праграмы "Кропка" ўзялі за асноўную ідэю прынцып музычнага рынга, г.зн. выступаюць два выканаўцы, а гледачы вырашаюць, хто з іх лепшы. Пары музыкантаў складаюцца па прынцыпу неспалучальнасці: так, Аня Багданава з дзявочай поп-групы "Лета" змагалася супраць бруталаў з "Pantuzole", а "Нейра дзюбель" супрацьстаяў Кірылу Слукі

Наконт "Кліп-абоймы" наогул трэба казаць асобна, бо менавіта гэтая праграма зварухнула з мёртвай кропкі айчыннае кліпмейкерства і актывізавала працу вытворцаў музычнага відэа. У гэтым годзе было знята ўдвая больш кліпаў, чым у мінулым (каля 40). Усе яны трапілі ў ратацыю на Нацыянальным канале. І гэта нягледзячы на тое, што кліпавае мастацтва – вельмі дарагая забава (якасна зняты ролік каштуе блізу 6000 долараў). Айчыныя музыкі выкручваюцца з гэтай сітуацыі хто як можа. Так, напрыклад, група "Дай дарогу" (рэж.У.Йодаў) нарэзала кадры з хранікальных і аматарскіх відэаздымкаў і зрабіла такім чынам ажно чатыры кліпы. "Без білета" ў відэароліку "нарисована" (назва пішацца з маленькай літары) без усялякіх спецэфектаў: так здымаюць дажджлівы праспект Скарыны з акна таксі. Модна цяпер здымаць анімацыйныя кліпы. Гэты шлях абралі тая ж "Без білета", "Ляпіс Трубяцкой" і "Крамбамбуля 1 1/2". Дарэчы, у "крамбамбульных" "Гасцях", акрамя выканаўцаў – Лявона Вольскага і Сяргея Міхалка – у кадры можна пабачыць вядомых беларускіх спартсменаў, якія і іграюць уласна ролю "гасцей з іншаземных абласцей". У здымках узялі ўдзел футбалісты Генадзь Туміловіч, Аляксандр Глеб і Аляксандр Хацкевіч, пільчыха Аляксандра Герасіменя і веласпедыстка Наталія Цылінская. Цікава, што спартсмены пагадзіліся зняцца бясплатна.

Скандаляная гісторыя выйшла з кліпам на песню "Аранжавае сонца" (рэж.Р.Нурыеў) групы "Краскі". У снежні гэты ролік быў забаронены расійскім Цэнтрвыбаркамам для паказу па ўсёй тэрыторыі Расіі праз тое, што ў кліпе некалькі разоў фігуруе яблык. Вешнякоў палічыў гэта прыхаванай рэкламай партыі Яўлінскага, хоць стваральнікі відэа такога глыбокага сэнсу ў сваю працу не ўкладалі.

Аднак цяжка казаць пра далейшае развіццё айчыннага кліпмейкерства. Справа ў тым, што энтузіязму ў маладых гуртоў хапае, як правіла, толькі на дэбютны кліп, а потым прыходзіць усведамленне таго, што відэа здымаць нявыгадна. "Музыкантам лепш адзін раз з'явіцца ў эфіры хоць бы "Контраў" на АНТ, чым 150 разоў пракруціць свой кліп", – заўважыў не так даўно дырэктар гурта "Харлі" Аляксандр Калтуноў.

Значны крок наперад зрабіў у 2003 годзе музычны Байнет (скарочаная назва ад "беларускі інтэрнет"). У красавіку была ажыццёўлена

першая ў гісторыі айчынай музыкі жывая on-line трансляцыя канцэрта (праект "Наша музыка"), восенню з'явіліся сайты "Сматрыцель" – www.smotritel.com. (прысвечаны беларускім кліпам) і "Тўзін хітоў" – http://music.fromby.net. (беларускі хіт-парад), якія выклікалі дадатковую цікавасць да айчыннага шоу-бізнесу. За гэты год у Бاینете ўжо сталася традыцыйнай правядзенне прэс-канферэнцый у рэальным часе, калі кожны жадаючы можа задаць пытанне айчынным рок-зоркам.

Натуральна, што праз тэлебачанне, радыё і інтэрнет беларуская музыка, так бы мовіць, пашырыла сферу свайго ўплыву, шмат якія песні былі на слыху. Але цяжка вылучыць аднаго пераможцу ва ўмоўнай намінацыі "Песня года", бо такіх хітоў было шмат: "Юсці" ("Крамбамбуля 1 1/2"), "Дзень без гарэлкі" (Аляксандр Памідораў), "Ластаўкі" ("Ляпіс Трубяцкой"), "У лузе" ("Палац") – гэты спіс можна доўжыць да бясконцасці.

Такая ж сітуацыя з "музыкантам года", бо сёлета канкурэнцыю ўжо даўно прызнаным зоркам склалі менш вядомыя і значна маладзёшыя гурты. "Indigo" на чале з прывабнай вакалісткай Русай узялі ўлетку галоўны прыз на "Басовішчы-2003". "Аляксандра і Канстанцін" улетку сталіся лаўрэатамі, а таксама атрымалі прыз за лепшую аранжыроўку песні сваёй краіны (песня "Сена") на буйным міжнародным фэсце ў Астане (Казахстан). "Харлі" перамаглі ўвосень на "Залатым шлягеры" ў намінацыі "ВІА імя Мулявіна", атрымалі прыз у памеры 3000 у.е. і вялізную колькасць прапаноў ад канцэртных менеджэраў, праграмных дырэктараў радыёстанцыяў розных краін, нават Надзея Бабкіна прапанавала маладым беларускім музыкантам зрабіць сумесны праект

Варта яшчэ ўзяць да ўвагі вяртанне легендарнага "Уліса" з альбамам "Люстэрка", роўным якому хоць бы і па ўзроўню запісу ў Беларусі няма Нарэшце, лідэр "Уліса" Слава Корань зрабіў альбом, які яго самога задавальняе. Пры гэтым "Люстэрка" здольнае задаволіць усіх аматараў музыкі. Альбом дакладна разбіваецца на дзве часткі. Першыя 11 песень утвараюць адзіную канцэпцыю, якую ўмоўна можна назваць "Вар'яцтва". Усе гэтыя кампазіцыі падобныя па настрою і музычнай падачы: дэпрэсіўныя гітарныя сола, тэксты ўражваюць сваёй безвыходнасцю. Толькі адна песня – "Мы ўцякаем" – дае спадзяванне на лепшае: "Мы калі-небудзь вернемся і пабудуем палац нашых мар". Вымалёўваецца дакладны вобраз героя – персанажа "Люстэрка". Ён растрэпаны гэтым горадам ("Гэты горад", стомлены марнымі пошукамі свабоды ("Ты"). Праз гэта ён згібуў розум ("Вар'ят" і інш.) і цяпер займаецца самападаманам ("Я танчу"). Болей псіхалагічнага (не блытаць з "псіхадэлічным") альбома ў беларускай рок-музыцы яшчэ не было.

Варта адзначыць і чарговы музычны праект Зміцера Вайцюшкевіча – гэтым разам на вершы вядомага барда Алеся Камоцкага. Альбом Вайцюшкевіча "Паравіны года", дарэчы, зроблены ў зусім новай для Беларусі музычнай плыні, больш набліжанай да шансона. Рыгор Барадулін акрэсліў кірунак гэтага музычнага твора, як "рэтрасучаснасць", намякаючы на старасвецкі матывы ў творчасці "WZ-orkestra"

За рок-героя 2003 г. можна прызнаць Лявона Вольскага. Ён неаднойчы быў каранаваны (за 8 год атрымаў 12 вялікіх і маленькіх Рок-карон), а сёлета музыкант быў яшчэ і кананізаваны пры жыцці ды абвешчаны беларускім музычным бажствам. Восенню быў выддзены трыб'ют "N.R.M.", на якім 21 выканавец спяваў песні Лявона (астаннія песні на дыску не змясціліся, так што, магчыма, будзе і другая частка). Дагэтуль беларускія музыканты аддавалі павягу ("трыб'ют" з англійскай – "данина павягі", "прысвячэнне") "Песнярам" і "Depeche Mode". Песні Вольскага спелі як малавядомыя выканаўцы, так і прызнаныя зоркі, прычым некаторыя з іх упершыню спявалі па-беларуску (напрыклад, Аня Багданава, "Краскі", "Лепрыконсы"). Галоўная адметнасць гэтага праекта – рознастыльнасць. Тут прадстаўлены амаль усе стылявыя музычныя плыні: рэп, хард, попс, хард-кор, тэхна і г.д. Адна з самых цёплых інтэрпрэтацый – "Одзрыдзізіна" ў выкананні "Kriwi woman" – вытрыманая ў прыджазаванай тэматыцы. Цікава адаптавала пад жаночы вакал песню "Чыстая светлая" Дана з "Імпэту". Ну, а "Фабрыка" ("Ю.Вецер") і "Тры чарапахі" ("Краскі") пад сучасныя рытмы "умі-умі" гучаць зусім па-новаму. Кожны твор цікавы па-свойму, але ўся гэтая стылявая мяшанка (дыск забіты

пад завязку) цікава слухаецца адзін-два разы, а потым проста можа надакучыць. Як кажуць, класікаў трэба чытаць (слухаць) у арыгінале.

Сёлета былі распачаты праекты, якія маюць неўзабаве выбухнуць Пра "Руны" – новы праект лідэра "Тройцы" Івана Кірчука – ходзіць шмат розных чутак. Так, давалася пачуць пра супрацоўніцтва "Рунаў" з некаторымі вядомымі англійскімі і расійскімі групамі: пра тое, што "Руны" – гэта адаптаваная для Расіі "Тройца"; тое, што... Але не будзем пералічваць усе чуткі, што ходзяць вакол новага беларускага праекта Лепш пацвердзім ці абвергнем іх. Падставы для абвешчання супрацоўніцтва паміж "Рунамі" і піянерамі трып-хопа "Massive Attack" сапраўды былі, бо ўлетку абедзве групы выступалі ў маскоўскім СК "Алімпійскі" Але, як зазначыў сам Кірчук, на гэты канцэрт іх запрасіў "хэдлайнэр" – вакаліст "Depeche Mode" Дэвід Гэхан, што прэзентаваў тады сваю сольную праграму. Так што гэтая чутка не пацвердзілася, хоць у музыцы і "Massive Attack", і "Рунаў" ёсць сякія-такія агульныя рысы, бо акцэнт у абодвух зроблены менавіта на электроннае гучанне. Што да супрацоўніцтва з расійскай групай "Іван Купала", вядомым прадстаўніком электрафолькмузыкі, то гэтую чутку Кірчук пракаментавалі наступным чынам: "Былі нейкія размовы калісьці, але ніякай дамоўленасці пакуль паміж намі не існуе". Затое цалкам верагодна, што да праекта можа далучыцца Пітэр Гэбрыэл, былы ўдзельнік легендарных "Genesis" і заснавальнік такога музычнага кірунку, як world-music, а таксама сусветнавядомай балетмайстар Андрэс Ліпа. Прадзюсеры "Рунаў" выдуць з імі перамоўны. Пра расійскую скіраванасць праекта таксама вядома дакладна. Колы шоу-бізнесу суседняй краіны надзвычай зацікавіліся беларускімі народнымі песнямі ў электроннай апрацоўцы. Больш таго, яны і падштурхнулі лідэра "Тройцы" да стварэння менавіта такой музыкі. Так што ёсць спадзеў, што ў Расіі нас будуць ведаць не толькі праз "Ляпісаў" з Лепрыконсамі".

Досыць плённа папрацаваў сёлета Алег Хаменка са сваёй групай "Палац". Да ўсяго яму была справа, на ўсё знайшоўся час. Папрацаваў вядучым на ТБ (праграма "Настаўніцкая" на тэлеканале "Лад"), крыху пабыў акцёрам (эпізадычная роля ў "Анастасіі Слуцкай"), запісаў альбом "Святочны", ну і, канешне, наладзіў пры канцы года традыцыйную калядную музычную вечарыну У студзені "Палац" мае распачаць рэпетыцыі фольк-рок мюзікла "Возера". Музыка да яго напісана "Палацам", лібрэта стварыў Генадзь Давыдзька, а пастаноўчыкам выступіць кіраўнік Дзяржаўнага ансамбля танца Валянцін Дудкевіч. Астатняе да прэм'еры будзе хвацца ў сакрэце

Андрэй Плясанаў з групай "P.L.A.N." выдаў у снежні другі альбом за год. "Мне 55 гадоў, а так шмат трэба зрабіць", – шчыра прызнаваўся надаўна ў прыватнай гутарцы музыкант. Пачынаецца альбом вестэрна айчыннага рок-н-ролу з закліку рабіць дзетак, ды "не проста дзетак, а беларусаў" ("Ой, Дуся, Дуся"), у "Тосце пакрадзеных святаяў" робіцца спроба патлумачыць алкагалізм беларуса, які п'е за ўсе праявы жыцця, "за тое, што збылося і не збылося". Варта ўвагі песня "Любоў важней за няшчлівісць" (паводле верша Сяргея Законнікава). Там якрэз выяўляецца мэта творчасці Плясанава: "Я пяю не проста, каб народ забаўляці, а каб нешта ў душы абудзіці тваёй". Вядома ж, не абышлося без класічных рок-н-ролаў і блюзаў На гэтым Плясанаў не думае спыняцца і рыхтуе яшчэ акустычны праект "Пісэнькі самотнага беларусіна" (сольна), чарговы альбом сваёй групы "Добрай раніцы, Беларусь", а таксама праект хард-каравай (!) скіраванасці пад назвай "Please, ms. Stahl" (разам з гітарыстам Аляксеем Штальяновым і сваёй дачкой – Ганнай Плясанавай).

Так што наступны год абяцае стацца не менш насычаным у музычным плане, чым мінулы.

Пры канцы нельга не згадаць тых людзей, якія сёлета назаўжды адышлі ў гісторыю айчынай музыкі. У студзені мы развіталіся з Уладзімірам Мулявіным – чалавекам, які ўласна і запачаткаваў традыцыі айчыннага рок-н-ролу. У жніўні заўчасна памёр лідэр легендарнае групы "Чыстае серабро" Уладзімір Язлінскі – яму было 42 гады. У верасні ў Чыкага на 47-ым годзе памёр Валянцін Пучынскі – адзін з заснавальнікаў "Сюзор'я" – групы, якая магла ўзясці на музычны Алімп разам з "Песнярамі", калі б яе мусова не расфарміравалі па загаду Міністэрства культуры ў 1984 годзе.

МУЗЫКА ГАЛІНЫ ГАРЭЛАВАЙ, як я яе чую

Ніна Юдзеніч

Музыка Гарэлавай прыцягвае моцна і незваротна. Яна – як дыханне, як рух крыві, як біццё сэрца. Адыходзіць, адступаюць у цені звыклыя для слухачоў-музыкантаў (і музыказнаўцаў) паняцці: жанр, форма, традыцыя, стыль... Захапляльная праўда інтанацыйнасці – той, што гучыць, і бязгучнай (о, выразнасць паўз!) – вядзе нас па шляху кожны раз новага, часам складанага і мудрагелістага сюжэта. Узлёты і падзенні, пытанні і пошукі адказаў, ціхі голас – ён гаворыць, штосьці налявае... Широкая прастора, поўная паветра і святла, водару кветак

Мне здаецца, што ў музыцы Галіны Гарэлавай гучаць галасы лесу і поля, травы і лістоты, званоў... Гэты вобразны свет прыцягвае і заварожвае. Пры ўсёй, здавалася б, крохкасці і вытанчанасці гэтай музыкі, у ёй ёсць глыбокая мудрасць душы, у ёй пастаянна жыве вобраз Часу.

Яго прыкметы – бой гадзінікі, голас ззяюлі, што адлічвае нашы гады, мерныя ўдары звана. І гэта не выйўленчыя дэталі. Гэта атмасфера твора. У сувязі з гэтым хочацца прыгадаць думку Андрэя Таркоўскага пра тое, што час – гэта не паслядоўнасць, а стан, "полюмя, у якім жыве саламандра чалавечай душы"

Многія творы Галіны Гарэлавай маюць назвы, эпіграфы, вершаваныя прадмовы...

Аднак гэта не праграма ў традыцыйным сэнсе слова, а толькі зыходны пасыл для вольнага і часта неспадкаванага, як жыццё, развіцця падзей... Можна меркаваць, што нейкае далёкае або імгненнае жыццёвае ўражанне таямніча пераўтвараецца ў гучныя вобразы, нараджаючы іным разам разгорнутую складаную кампазіцыю. Так, убачаны ў раннім дзяцінстве паўсцёрты роснік на сцяне царквы стаў адпраўным пунктам для бліскавай канцэртна-сімфанічнай кампазіцыі 1998 года "Траецкія фрэскі" ("Анёл, які трубіць", "Маленне Ганны", "Небеснае воінства")

Свет музыкі кампазітаркі шырокі і разнастайны. Перафразуючы словы паэта, пра яго хочацца сказаць: "Переступи порог, тот мир открыт навстречу всем дарогам". Так, неабходна пераступіць парог інертнага, абывацкага ўспрымання і даверліва ісці па розных гучавых шляхах творцы

Звычайна гавораць пра лірычную прыроду таленту Галіны Гарэлавай. Гэта слушна толькі ў самым шырокім значэнні слова "лірыка". У больш цесным значэнні, лірыка – працулая, адзначаная высокай прастатой і спавядальнасцю інтанацый, – гэта вакальныя цыклы на вершы Леапольда Стафа (1976), Ганны Ахматавай (1980), Эмілія Верхарна (1985). Але таксама многае ў сюітах, такіх, напрыклад, як "Таццянін дзень" для гітары і віяланчэлі (2001). Фартэпіяныя п'есы, павольных частках кан-

цэртаў. Апошняя, трэцяя частка Канцэрта для гітары, струнных і званоў (1994) носіць назву "Харал". Гэта музыка такой душэўнай чысціні і ўзнёслага сузірання, такой чароўнай і праягай цышыні, што пра яе можна сказаць толькі словамі паэта: "И ты услышишь звёздного неба зов отдалённый, тайную музыку лунной ночи её пассажи, её аккорды..."

Найпрыватная рыса дару кампазітаркі – пазытычнае бачанне свету і яго складанасці, шматмернасці, непарыўнай сувязі часоў. Таму такі натуральны ў яе музыцы матыў успамінаў – у вакальных цыклах, у жанравай рэтраспекцыі ("Мірскі замак" – Чакана, фінал кантаты "Anno mundi ardentis" – Пасакалья, першая частка альбома канцэрта – Павана), у абаяльнай музыцы сюіт "Успамін пра Нясвіж" (для клавесіна і фартэпіяна) і "Чатыры сентыментальныя ўспаміны" (для фартэпіяна)

Як вядома, Пушкін назваў успаміны "самай моцнай здольнасцю душы нашай" – і гэтай здольнасцю ў вялікай ступені надзелена музыка Галіны Гарэлавай. У сюіце для гітары і клавесіна "Успамін пра Нясвіж" (2000), з рэдкай дасканаласцю выкананай гітарыстам Янам Скрыганам, быццам бы з глыбіні стагоддзяў даносяцца і лёгкія крокі загубленай Барбары, і яе наўная песенька ("цень Барбары" мільгае таксама ў п'есе для двюх арф), а на сцяжынках старадаўняга парку блукае меланхолія, скачуць палаяўнічыя на старажытным габелене, і звоняць званы над грабніцай Калістанцыі

Гукі званоў – неад'емная частка музыкі Г. Гарэлавай апошніх двух дзесяцігоддзяў (Канцэрт для гітары, струнных і званоў, Канцэрт для альты, званоў і струннага аркестра, Канцэрт для двюх труб, струнных і ўдарных, "Сонечная звоніца" для фартэпіяна, "Званы трох царкваў" з "Надзельнай сюіты" для двух фартэпіяна і інш.). Думам, вырашальную ролю ў гэтым адыграла не столькі руская традыцыя, колькі пераўтварэння ў яе музыцы рэальныя ўражанні: на пачатку 1980-ых загучалі званы ў храмах Беларусі...

Увогуле ж, пра традыцыі, жанравыя вытокі, тэхніку пісьма мне не хацелася б гаварыць у гэтым нарысе. Пакідаю гэта для іншых. Для мяне было важна адчуць тую тонкую, мудрагелістую нітчанку, што працігнута ад жыцця да творчасці Галіны Гарэлавай. Адчуць неспрэчнае звернутасць гэтай музыкі да слыху, увагі і душы таго, хто яе ўспрымае, сэнсавую напоўненасць кожнага імгнення, якое гучыць (і не гучыць таксама...)

Уражваюць і кантрасты ў музыцы кампазітаркі. Іх су- і супрацьпастаўленні, іх узасмадзяненне – часам востра драматычнае. Так, у Санаце для скрыпкі і фартэпіяна (1988) сярэбраны голас скрыпкі, што гучыць дзесьці ў паднябессі,

супрацьпастаўлены рэзкім, жорсткім гучам дысгармоніі, якой да краёў напоўнена рэчаіснасць. Узасмадзяненне кантрастных вобразаў вядзе да напружанай кульмінацыі, вырашанай у магутным гучанні званоў. У выдатным, аргыстычным выкананні Льва Гарэліка і Таццяны Таруцінай асаблівае характавае набываюць цыхмяныя сутуччы "спыненых імгненняў". Падобныя кантрасты знаходзім і ў Канцэрце для габоя (1984): журботны працяглы плач габоя-сола і змрочная, наступальна-актыўная тэма струнных. Часам у вялікіх кампазіцыях Гарэлавай кантрасты набываюць зрокава-тэатральнае, нават жывапіснае адценне. Такая першая частка канцэрта для двюх труб, струнных і ўдарных "Траецкія фрэскі" (1998). Трубныя поклічы – то блізкія, то аддаленыя – супастаўляюцца з музыкай спакойнага харальнага (харавога) паліна, ствараючы адчуванне вялікай прасторы і гучавой перспектывы. У гэтым канцэрце, як і ў Канцэрце для трамбона (1996), асабліва ў яго другой частцы з рэмінісцэнцыямі польскіх народных мелодый, выразна выявіўся ліра-эпічны бок таленту Г. Гарэлавай.

Ёсць творы, што патрабуюць ад слухача максімальнага, гранічнага суперажывання. Напрыклад, Шостае сімфонія Чайкоўскага, многае ў Шостакавіча, Шнітке. Да той жа сферы эмацыйнай мяжы і невычэрпнай глыбіні вечных праблем мастацтва хочацца аднесці і напісаны ў 2000 годзе Альтову канцэрт Галіны Гарэлавай, і яе Канцэрт для гітары (абодва са званамі і струннымі), і санату для кларнета сола "Дакрананні" (1996). Напісаныя ў блізкіх часавых рамках, яны, як заўсёды ў Гарэлавай, індывідуальныя па задуме і ўвасабленню. Аднак ёсць у іх і штосьці агульнае: нота высокай чалавечай трагедыі, аповесць душы, кінутай у хаос сучаснага свету. У Канцэрце для гітары лірычны голас не можа спачатку прабіцца скрозь бесперапынны рух шэрай паўсцёркасці, сутыкаючыся з ёю, ён паступова пераадольвае інерцыю агульнага руху і толькі ў фінале, у сузіранні і ўзнёслым спакой Харала, набывае нарэшце сваё гучанне ў чароўным спеве гітарных мелодый.

Саната для кларнета сола "Дакрананні" – гэта паэма пра жыццё, яго ўзлёты і падзенні, пра намаганні і іхнюю марнасць, пра фатальную непазбежнасць канца (сачыненню дадзены эпіграф з верша Ганны Ахматавай 1910 года: "Когда моя настанет смерть, душа кукушкой обернётся..."). Паэма хваляючая і глыбока трагічная. Вялікай памылкай было б бачыць у ёй толькі п'есу гранічнай віртуознасці

Вяршыня гэтай трагічнай лініі – Канцэрт для альты, струнных і званоў. Цэнтральны вобраз – велічная і пранізліва-журботная Павана з доўгім і напружаным маўчаннем паўз, з найцішэйшымі кульмінацыямі. Драматургія Канцэрта складаная і шматпланавая, пра яе трэба гаварыць асобна. Думаецца, што гэта апавед пра ракавыя надзеі мінулага і цяперашняга, пра пазіцыю і голас чалавека "в этом мире булущем" А вытокамі гэтай трагедычнай лініі, верагодна, трэба назваць вялікую васьмічастковую кантату "Anno mundi ardentis" ("У год сусветнага пажару") на вершы паэтаў XX стагоддзя з Расіі і іншых краін (1989). І тут зноў хочацца сказаць, што думка і дар Гарэлавай жывуць у Вялікім Часе. У ім падзеі мінулага ўспрымаюцца з вастрынёй і неспрэчнасцю сённяшняга бачання, сённяшняга суперажывання, як быццам яны адбываюцца цяпер, у гэты момант. Менавіта так у кантате "У год сусветнага пажару" ўзноўлены і чароўнасць даваеснага чэрвеньскага "доўгата-доўгата" дня



Галіна Гарэлава са студэнтамі.

У музыцы Галіны Гарэлавай гучаць галасы лесу і поля, травы і лістоты, званоў... Гэты вобразны свет прыцягвае і заварожвае. Пры ўсёй, здавалася б, крохкасці і вытанчанасці гэтай музыкі, у ёй ёсць глыбокая мудрасць душы, у ёй пастаянна жыве вобраз Часу.

з яго сонечным святлом, водарам бэзу, і жах вайны, якая выбухнула, і трагічны "Вальс дваццацігадовых". І заключны маналог НЕСУСРЭЧНЫ з яго прарочымі словамі: "Знаю только, что не кончен бой..."

Цікавая вельмі светлая старонка музыкі Галіны Гарэлавай – партрэты і пейзажы. Тут зноў – першаснасць і неспрэчнасць уражанняў, адбываючых у чароўным люстры ўласнага бачання і таленту. Пазытычнае адчуванне прыроды ў найвыскай ступені ўласцівае мастацтву кампазітара. Амаль ва ўсіх яе творах прысутнічаюць тонкія, ледзь улоўныя пейзажныя штрыхі – у рамансах, кантатах, у вялікіх сімфанічных палютных інструментальных канцэртаў. Некаторыя творы наўпрост прысвечаны гэтай тэме. Напрыклад, фартэпіяныя "Пейзажы" (1997) і п'есы з "Вечаровага альбома" (1995): "Сцяжынка, што бяжыць у змярканне", "Птушкі ў вершалінах дрэў" і інш. Паказальна, што кожнай з чатырох п'ес сюіты "Пейзажы" дадзены вершаваны эпіграф (Ігар Севярынін, Ёса Бусон, Айгі Міжволі згадваюцца словы Пастэрнака:

Это целканье сдавленных льдинок.

Это ночь, леденящая лист,

Это двух соловьев поединок..."

Сярод музычных партрэтаў, створаных Гарэлавай, асабліва прыватная сюіта для флейты з фартэпіяна "Тры партрэты Радаславы" (1993). магчыма, таму, што гэта партрэт знаёмага ўсім мілагі чалавека, чыя аптымізм, гумар і добрая іронія многіх падтрымліваюць у жыцці. Але колькі майстэрства, фантазіі (у аснове партрэтаў ляжыць матэрыял: Р-А-Д-А-С-Л-А-В-А А-Л-А-Д-А-В А) выраісці, багаты і на раінастайны адценні, уклала аўтарка ў гэтыя тры невялікія п'есы! Сумна-вясёлая канарэчка ў першай частцы, віртуозная гульня з каменчыкамі ў другой краналыцы, стрыманы смутак калыханкі ў фінале...

Музыка Галіны Гарэлавай ніколі не будзе "папулярнай", не стане фонам да зменлівых падзей і дат і ў гэтым яе бяспрэчная вартасць. Таму што яна захоплівае чалавека цалкам, патрабуе пільнай увагі да кожнага мігу, да кожнага імгнення гучання. Яна прадугледжвае напружаную душэўную працу, ўключэнне складаных асацыяцый, інтэнсіўнасць суперажывання.

Пераклад з рускай мовы.



Галіна Гарэлава.

ПЕРШАПРАХОДЗЕЦ беларускай акадэмічнай музыкалогіі

Зінаіда Мажэйка

Летась споўнілася 80 гадоў з дня нараджэння Віктара Іванавіча Ялатава (1923 – 1980), беларускага музыколога, доктара мастацтвазнаўства, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі БССР. Яго дзейнасць у галіне даследавання беларускай народнай музыкі пачалася ў шчаслівы для акадэмічнай навукі час. У 1957 годзе на базе сектара этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі і сектара мастацтваў Інстытута літаратуры АН БССР быў створаны Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору.

Будучы загадчык сектара мастацтвазнаўства інстытута, які толькі ствараўся, тэатразнавец Уладзімір Іванавіч Няфёд падбіраючы ў 1955 г. для свайго сектара кадры, сустрэў у Маскве маладога музыколога Віктара Ялатава, які пасля заканчэння Азербайджанскай дзяржаўнай кансерваторыі збіраўся ў сталіцу Беларусі для паступлення ў аспірантуру. Выпэты Уладзімір Іванавіч адразу згледзеў высокі прафесіяналізм Ялатава і прапанаваў яму работу ў новым інстытуце.

У гэты перыяд вялікіх творчых магчымасцей фундаментальнай навукі дырэктар інстытута акадэмік Пётр Фёдаравіч Глебка праявіў мудрую зацікаўленасць у тым, каб аспіранты інстытута атрымалі сапраўды сурэальную адукацыю пад кіраваннем сусветна вядомых навукоўцаў Масквы і Ленінграда. Так, малодшы навуковы супрацоўнік Віктар Ялатаў праходзіць курс аспірантуры ў аднаго з прадстаўнікоў выдатнай трыяды (К. Квітка, В. Бяляеў, Я. Гіпіус) музыкологаў, класікаў ўсходнеславянскай этнамузыкалагічнай навукі XX ст., – Віктара Міхайлавіча Бяляева.

Курс на фундаментальныя распрацоўкі гісторыка-тэарэтычнай праблематыкі ў народным і прафесійным музычным мастацтве быў узяты Віктарам Іванавічам Ялатавым і ў індывідуальнай творчасці ў той час, калі ў 1963 годзе ён кіраваў сектарам музыкі Інстытута.

Валодаючы бездакорнай логікай мыслення, В.Ялатаў адыграў немалаважную ролю ў развіцці тэарэтычнай думкі ў галіне беларускай этнамузыкалогіі, сістэмна асэнсаваныя назапашаны ў пасляваенны перыяд матэрыял, які і яго настаўнік В.Бяляеў – у маніграфіі "Белорусская народная музыка" (Л., 1941) абагульніў сабраны матэрыял даваеннага перыяду.

Галоўная праца Ялатава-даследчыка прысвечана асновам беларускай народнай музыкі – ладу, рытму, мелодыі, якія склалі тры кнігі, апублікаваныя ў выдавецтве "Навука і тэхніка", – "Ладовыя асновы беларускай народнай музыкі" (1964); "Ритмические основы белорусской народной музыки" (1966); "Мелодические основы белорусской народной музыки" (1970).

У доктарскай дысертацыі "Тэарэтычныя асновы беларускай народнай музыкі", адзначыўшы пераважна спарадчныя ў навуцы характары зьяўлення да тэарэтычных праблем беларускай народнай музыкі, калі "асобныя глыбокія назіранні яшчэ не склаліся ў сістэму музычна-тэарэтычных канцэпцый", В.Ялатаў падкрэслівае чатыры асноўныя задачы сваёй "тэарэтычнай трылогіі": "Першую задачу можна сфармуляваць як *сістэматычнае даследаванне ладу*, рытму, мелодыі беларускай народнай музыкі з пункту погляду іх канструктыўных і выразных сродкаў...; другой задачай з'явілася даследаванне агульных прынцыпаў уздзялення гэтых сродкаў на характар музыкі, раскрыццё *замацаванняў* ладу, рытму, мелодыі як у гістарычным плане іх развіцця, так і ў плане ўдзелу ва ўтварэнні цэласных музычных структур з пэўнай вобразнай накіраванасцю...; трэцяй задачай найбольш прынцыповага значэння з'явілася даследаван-

не ладу, рытму і мелодыі з пункту погляду іх *эвалюцыі*...; чацвёртай задачай: выяўленне *механізмаў эвалюцыі*...".

У працэсе вырашэння названых задач В.Ялатавым сфармуляваны многія палажэнні, часткі якіх ужо ўвайшла ў паняццёвы апарат беларускай музычнай фалькларыстычнай навукі, другая ж частка свайго выкарыстання і далейшай распрацоўкі. У "Ладовых асновах..." гэта гісторыка-стылявая перыялізацыя фальклору: ранне-традыцыйная творчасць, позне-традыцыйная творчасць, сучасная. У ранне-традыцыйнай творчасці лад вызначаецца як поліфункцыянальны лад-папэўка, які на гэтым этапе развіцця з'яўляецца адначасова і гукарадам, і інтанацыйнай схемай, і паказчыкам найбольш тыповага меладыйнага руху.

Важным момантам даследавання з'яўляецца раскрыццё працэсу ладаўтварэння, у аснове якога ляжыць прынцып суміравання (на ранніх стадыях развіцця) і ў далейшым – прынцып мадэлявання.

У аб'юнктыўна-тэарэтычных асноў народнай музыкі лад і рытм уяўляюць сабой сваясаблівую прасторава-часавую сістэму каардынат музычнага ўспрымання.

Разам з тым рытмічныя заканамернасці не выяўляюць, падобна ладавым, дастаткова нагляднай гістарычнай змены розных форм. У сувязі з гэтым у "Ритмических основах..." В.Ялатаў выкладае матэрыял не ў хроналагічнай паслядоўнасці, а ў адпаведнасці з самай прыродай музычнага рытміка, пачаў з чым абумоўленай шэрагам мастацтваў, з якімі музыка ўтварала сінкрэтычную еднасць. Перш за ўсё – гэта мастацтва слова і мастацтва руху. Адпаведна беларускую народную музыку па яе рытмічных уласцівасцях В.Ялатаў падзяляе на жанры моўнай дынамікі і жанры рухальнай дынамікі.

Наступным палажэннем гэтай работы з'яўляецца палажэнне аб асноўнай рытмічнай адзінцы, якую розныя даследчыкі вызначалі па-рознаму.

Гаворчы аб непрамернасці тактавых тэорый у музыцы, які і стопных тэорый у верніскаладанні, В.Ялатаў бачыць заганаўнасць пазіцый гэтых тэорый у адвольным дробленні на частку цэласнай заканамернай музычна-паэтычнай думкі. "Выявочна, – піша ён, – рэальную аснову фармулёўвання і адпаведна, рытмічнай будовы народнай песні складала больш буйная і больш цэласная структурная адзінка. Але для выяўлення такой адзінкі неабходны былі паварот у самую метадэцы даследавання не ад прыватнага да агульнага, а ад агульнага да прыватнага".

На думку В.Ялатава, вызначэннем, якое найбольш падыходзіць да гэтай песеннай структуры, будзе такое, якое падкрэсліць лагічную і эмацыянальную цэласнасць яе, завершанасць яе, у тэксце, так і ў музыцы. Іаку музыка-тэкставую структурную адзінку, якая ўключае закончанасць мастацка-вобразнае выказванне, можна назваць песеннай сінтэмай".

Як прынцыповы фактар рытмічнай арганізацыі народнай музыкі даследчык адзначае "значную ўдзельную вагу строф з рытмічным паралелізмам, што вынікае з пэўнага заканамернасці, якую можна сфармуляваць як "закон рытмічнай гоестнасці". Іншымі словамі, у ідэальнай рытма-страфе абавязна сінтэма ідэнтычная".

У аб'ёмных работах В.Ялатаў прыходзіць да высновы аб агульнай стылявой маналітнасці беларускай народнай музыкі: "Характэрнай рысай развіцця сродкаў рытмічнай выразнасці беларускай народнай музыкі, – піша ён, – з'яўляецца, калі можна так сказаць, "эластычны дынамізм", які спату-



Экспедыцыя 1963 г. у вёску Зацэпічы Дзяляўскага раёна Гродзенскай вобласці. Злева направа: В.Ялатаў, З.Мажэйка, М.Грынблат.

чае пастаяннае імкненне да пераўтварэння з трывалай апорай на формы якіх ўжо адсталася. Прасочваючы лінію гэтага развіцця, нельга не адзначыць трываласці "тэарэтычнай базы" народнага мастацтва, інтуітыўнаму фармалізацыйна найважнейшым эстэтычным законам".

Трэцяя кніга В.Ялатава "Мелодические основы..." падводзіць вынікі яго "тэарэтычнай трылогіі". Гэта падкрэслівае ў прадмове і сам аўтар, гаворачы, што характар маніграфіі вызначаўся не толькі імкненнем "апрабіраваць вынікі папярэдніх назіранняў у канечнай інстанцыі меладыйнай выразнасці – інтанацыі". Выводзіць у тым, што "пытанні інтанацыі, вобразна і знешне-тэхналагічны бок гукавысотных узасмадачненні з'яўляюцца абавязковымі ў даследаванні як ладавых, так і рытмічных праблем".

Такім чынам, маніграфіі Ялатава гавораць аб тым, што ў сваіх даследаваннях ён прытрымліваецца амаль у роўнай меры структурнага і інтанацыйнага метадаў, умяцоўваючыся з кожнай наступнай кнігай у "інтанацыйным напрамку".

Асноўны нафас "Мелодических основ..." – усёабдымны рознаўзроўнены ахоп праблем інтанацыйнай тыпізацыі. У гэтым плане вучоны адзначае тры ўзроўні інтанацыйнай тыпізацыі, называючы іх адпаведна "эмацыянальнай тыпізацыяй", "жанравай тыпізацыяй", "вобразнай тыпізацыяй". "Музыка як мастацтва ўзнікла, абагульніўшы іх усе, – піша ён, – Від тыпізацыі, які пераважае, з'яўляючыся рухальнай сілай развіцця ў музыцы тых ці іншых выразных сродкаў, вызначае найважнейшыя стылістычныя рысы музыкі". Даследчык паказвае, як ілюстравана, тыповымі ладапапэўкамі і тыповымі рытмічнымі сінтэмамі ў беларускай народнай музыцы аформіліся і тыповыя меладыйныя звышоты.

Фундаментальны "тэарэтычны трылогія" В.Ялатава з'явілася вынікам і, з якой раскрываецца шырокія дзеячы для канкрэтных музычна-тэарэтычных даследаванняў. Гэта перш за ўсё эвалюцыя ён сам у маніграфіях "По следам одного ритма" (Мн., 1974) і "Песни восточнославянской общности" (Мн., 1977).

Базісныя заканамернасці беларускай народнай музыкі, усталяваныя В.Ялатавым у яго "тэарэтычнай трылогіі", у плане нацыянальнай спецыфікі "распаўсюджаны" ім у акадэмічным выданні БНТ (Беларуская народная творчасць), дзе ім падрыхтаваны музычныя раздзелы ў сямі тамах, "Песни славянского чуда" (1970), "Радзінная паззія" (1971), "Дзіцячы фальклор" (1972), "Жіццёвыя песні" (1974), "Веснавыя песні" (1979), "Валачобныя песні" (1980), "Воснёўскія і талочныя песні" (1981).

Асабліва характэрны музычны аналіз жывых песень – шэдэраў ранне-традыцыйнага беларускага фальклору. Жывыя напевы, якія менш за ўсё паддаюцца фармалізацыі, уражваюць незвычайнай шырынёй, чаму садзейнічаюць, як паказвае аналіз, і меладыйныя хвалі, працягласць якіх рэгламентуецца шырынёй дыхання, і "распевы на адным гукі" (занатаваныя як ферматы). Абагульняючы разважанні В.Ялатава пра жывыя песні пад сіл даследчыку асіфёўскай інтанацыйнай школы: "Увогуле ўзнаўленне жывага напева па скрупулёзна дакладным запісе з'яўляецца амаль безнадзейнай справай. Аднак больш прасты запіс таксама (тым больш, – З. М.) не перадае ўсіх яго інтанацыйных нюансаў. Вядома, што па-сапраўднаму зразумець і аданіць народную песню можна толькі тады, калі пачуццёвае натуральнае гучанне. Неводнага другога жанру беларускага фальклору гэта так не датычыцца, як жывых".

Паказальна, што так пачуць беларускую жывую песню вучоны, выхаваны на іншым фальклорным гучанні: і для "ўваходжання" ў народную музыку Беларусі яму спатрэбіўся немалы час. Тым больш што па складу творчага характару, а таксама і даследчых схільнасцях, Ялатава нельга аднесці ў строгім сэнсе да фалькларыстаў палевікоў: яго экспедыцыйная работа насяла спарадчыны характар.

Але музыкальнасць, інтанацыйная чуйнасць гэтага выдатнага чалавека была такой жа бездакорнай, як і логіка тэарэтычнага мыслення. У гэтым мяне як паслядоўнага палевіка пераконваюць непамятлікія нашы сумесныя экспедыцыі, калі В.Ялатаў "свежым нухам" улоўваў тыя інтанацыйныя нюансы прыгажосці, на якіх ён пастаяннага палевіка, як кажуць, "вуха замыльваецца". Так Віктар Іванавіч адкрыў як шэдэўр позне-традыцыйнай творчасці запісаную мною, здавалася б, "звычайную" лірычную песню пра ашуканую казакам дзяўчыну – "Дзяўчына Тадора", і ў "Ладовых асновах..." (с. 140 – 141), і ў "Ритмических основах..." (с. 13, 136, 137) ён паказаў, як страціла б сваю дасканаласць мелодыя гэтай песні пры фармальна "правільным" яе запісе і як раскрылася яна пры запісе, які ўзнаўляў "няправіль-



Адзел музычнага мастацтва і фальклору АН БССР. У першым радзе злева направа: З.Мажэйка, Г.Куляшова, Л.Марозова, Б.Смолюскі, Ю.Чурко, А.Сталароў. У другім радзе: П.Федарэў, В.Ялатаў (заг. аддзела), М.Галко, А.Майхровіч, Т.Дубкова. 1965 г.

ную" інтэрпрэтацыю народнай спявачкі.

Вядома, такіх "народна-песенных карэктываў" тэарэтычных устаноў спецыяліста тлумачыць і навуковую асіражынасць В.Ялатава-тэарэтыка пры дотыку да жывога матэрыялу. "Спробы звесці музыкальна-вобразную выразнасць да рацыянальна-лагічных асноў, – піша ён, – неабсячэнныя парушэннем якіх-небудзь меж, пастаўленых мастацтвам".

Адначасова творчую дзейнасць Віктара Іванавіча Ялатава як значную ваху беларускай этнамузыкалагічнай навукі, даводзіцца шкадаваць пра тое, што перыяд талітавага музыкалагічнага даследавання рэгітаў Беларусі з выхадом даследчых музычных зборнікаў, прысвечаных песенным сістэмам гэтых рэгітаў, ён ужо не застаў. Несумненна, яны далі б новыя імпульсы яго творчым пошукам і развіццям, які і сам Віктар Іванавіч сваімі працамі ў многім і сёння працягвае стымуляваць навуковыя выпіўкі беларускай этнамузыкалагаў.

Валатава В.И. Теоретические основы белорусской народной музыки. Лад, ритм, мелодика. Автореф. дис. д-ра искусств. Киев, 1978. С. 1 – 5.

Ялатава В. Ладовые основы... С. 10.

Ялатава В. Ритмические основы... С. 38.

Там жа, с. 39.

Ялатава В. Теоретические основы... С. 26.

Ялатава В. Ритмические основы... С. 4.

Ялатава В. Мелодические основы... С. 3.

Ялатава В. Теоретические основы... С. 40 – 41.

Мажэйка З.Я. Гэтая работа стала вынікам і тэарэтычна даследавання вядомага рускага этнамузыкалага Л.Ямацкага, прысвечанага гістарычнай марфалогіі народнай песні, "По следам великого из фортепианного концерта П. Чайковского, о" Л. Ямацка.

Жывыя песні. Мн., 1974. С. 47.

Ялатава В. Мелодические основы... С. 13.

Мажэйка З.Я. Песни белорусского Падар'я. Мн., 1981. Мажэйка З.Я. Песни белорусского, о Падар'я. Мн., 1983. Вып. 1, М., 1984. Вып. 2, Варшава. Мажэйка З.Я. Песни белорусского Падар'я. Мн., 1999.

URBI ET ARTI

Роля горада ў станаўленні цывілізацыі, бадай, па-за дасягальнасцю якіх-небудзь параўнанняў. А ўсё ж, калі пасягнуць на параўнанне, то гэтую ролю можна прынадбніць да ролі сямейнага ачага ў станаўленні сацыяму. Роля сутнасная.

Рэальныя ж гарады – на пэўнай зямлі і з пэўным абліччам – сталіся чыннікам-паскаральнікам этнічнай і нацыянальнай кансалідацыі і самаідэнтыфікацыі народаў. Далей – болей. Дайшло і да сумневу ў праграфе праз горад, да русаісцкага непрымання горада як віноўніка ў падзенні "прыроднай натуральнасці" мораваў, да талстоўскай крытыкі горада як расадніка маральнай разбэшчанасці. Аж да шумных акцый сучасных антыглобалістаў, якія ітурляюць камень, ды не камень – камлыгу ў сусветную, а значыць, гарадскую цывілізацыю.

Між тым горад, гарадскі ўклад жыцця, гарадское асяроддзе з усіх іх сацыяльнай, культурнай і бытавой дыферэнцыяцыяй фарміруюць тое, што называецца грамадзянскай сутольнасцю, тое, чаго так не стае нічэ нашай Беларусі. Якую што налымяныя патрыёты, што дэнацыяналізаваныя скептыкі вызнаюць за натуральна-вясковую і ў гэтай інастасі – за "сапраўдную нацыянальную". Так ды не так. Без грамадзянскай сутольнасці нам не абысціся. Нацыя талыкі тады нацыя, калі ў ёй сфарміравалася і жыве-бытуе (незалежна ад кагосяці) грамадзянская сутольнасць. А жыве-бытуе яна спярша і перш-наперш у горадзе.

Ёсць штосьці глыбіннае, невытлумачальна працоцкае, што таленавітыя мастакі, узгадаваныя зямлёй і паветрам вёскі, апынуўшыся ў горадзе, у буйным як-ніяк горадзе – Віцебску, Мінску, – хваліліся засведчыць і ўвекавечыць куткі месца, здадзеныя нібыта на суд гісторыі і, на жаль, палітычнай гісторыі. Гісторыя тая прыняла здачу. Але ў мастацтве не памірае, скажам, "Здача Брэды" Веласкеса.

Гарадскі пейзаж у беларускім выяўленчым мастацтве мала вывучалі. І ўтварылі тым самым белую пляму (з прыкметамі нездаровай бялявасці) у панараме нашых візуальных мастацтваў увагуле. Становіцца трэба ратаваць. Ратаваць бяруцца, дай Бог ім падтрымку, неабыхавыя з маладых.

Маладым даследчыкам, у прыватнасці аспірантам, работнікі вышэйшых навучальных устаноў (Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і інш.) раюць аддаваць рэгулярныя (адну – дзве – тры) старонкі ў часопісе. Цяперашняе ўскалоссе абяцае добры ўжон.

Артыкул Марыі Грамыкі актуалізаваны мастацтвазнаўчай і не ў апошнюю чаргу – грамадзянскай патрэбай: асэнсаваць набыткі гарадскога пейзажу ў выяўленчым мастацтве Беларусі дзеля разумення самой з'явы горада і мастацтва, прысвечанага гораду, у вельмі накізальны для гэтага перыяда. Urbi et arti – гораду і мастацтву. Артыкул нездарма названы прачутымі і придуманымі словамі мэтра Юдыя Пэна:

"КОЖНЫ ГОРАД ПАВІНЕН МЕЦЬ СВОЙ ПАРТРЭТ..."

Гарадскі пейзаж у беларускім мастацтве 1900-ых – 1920-ых гадоў

Марыя Грамыка

Развіццё гарадскога пейзажа стала адной з асаблівасцяў беларускага жывапісу апошняга дзесяцігоддзя XIX і першых дзесяцігоддзяў XX ст. "Тэты від пейзажнага жывапісу з часоў В. Садзюнікава і І. Хруцкага быў амаль забыты. Да яго беларускія жывапісцы звярталіся толькі ў асобных выпадках – пры стварэнні побытавых палотнаў, дзе пейзаж служыў фонам дзеяння (І. Асканазій)"¹. Аднак у новым стагоддзі гарадскі пейзаж набыў актуальнасць.

Развіццё пейзажнага жывапісу ў цэлым, сярод іншага, абумоўлівалася зменамі ў грамадскім жыцці. У канцы XIX – пачатку XX ст. Беларусь заставалася задворкам Расійскай імперыі, моцны ціск афіцыйнай ідэалогіі (праславутай трыяды: самадзяржаўе, праваслаўе, на роднасць) ускладняў натуральныя працэсы ў мастацтве. Тэматычныя карціны з крамольным сюжэтам маглі быць канфіскаваны і знішчаны, як здарылася, напрыклад, з карцінай У. Кругера

"Пагром". Ва ўмовах царскай цензуры жанр пейзажа, паэтычнага апаведу ў жывапісе застаўся ці не апошнім сродкам для мастака выявіць, хоць бы ў алегарычнай форме, свае погляды і сацыяльныя сімпатыі. Разам з тым, пачынаючы з 1890-ых гадоў, адбывалася ажыўленне мастацкага жыцця Мінска, рэгулярна праходзілі выставы мясцовых мастакоў (найбуйнішая з іх – выстава 1911 г. у памяшканні польскага культурнага таварыства "Ognisko"

адным з арганізатараў якой выступіў Ф. Рушчыц і на якой пейзаж быў прадстаўлены досыць шырока).

Сацыяльныя матывы ў пейзажы, пачынаючы з канца XIX ст., паглыбляюцца ("Зямля", "Выгнаннік" і іншыя работы Ф. Рушчыца, "Снег", "Беларускія могілкі, Русаковічы" Г. Вейсентофа, серыя "Шэсце на вальніцы" К. Стаброўскага, некаторыя пейзажы С. Жукоўскага...). Аднак у большасці твораў назіраецца характэрная асаблівасць. У іх пераважаюць камерныя, інтымныя сюжэты, але менавіта дзякуючы выбару сціпых матываў беднага сельскага пейзажу выяўляліся сацыяльны пратэст і абуджэнне нацыянальнай самасвядомасці, як раней яны выяўляліся ў рамантычна-фальклорным пачатку ў літаратуры і музыцы.

Спачатку гэтыя настроі знаходзілі выісце ў змываванні вёскай, у лютых сялянскаму воку краінах. Аднак сацыяльныя змены ўплывалі на выбар сюжэтаў. З другой паловы XIX стагоддзя рост гарадскога насельніцтва ў Беларусі пачаў пасакараўся калі ўсё насельніцтва



Марк Шагал. Дом у мястэчку Лёнда.

Беларусі з 1858 па 1897 г. павялічылася на 96%, а гарадское – на 123%. У 1887 г. у гарадах ужо пражывала больш за 10% усяго насельніцтва Беларусі. Гарады па-ранейшаму заставаліся цэнтрамі рамства і гандлю, а к пачатку новага стагоддзя яны сталі рабіцца таксама цэнтрамі культуры.

«У грудзі кволя запала,
Дачка каменняў, месца мне».

– пісаў у 1912 годзе, пачынаючы "Уступам" сваю нізку вершаў "Места", Максім Багдановіч, якога "справядліва лічаць пачынальнікам урбаністычнай лініі ў нашай паэзіі – першым, хто з "прывольных палых дарог" паішоў на брук мастацтвах".

Горад адыгрываў усё большую ролю ў жыцці грамадства, а таму "гарадскія" матывы на пачатку новага стагоддзя спярша сталі актуальнымі ў літаратуры, пазней праніклі і ў выяўленчае мастацтва: "З'явілася цэлая плыяда мастакоў, чыя творчасць была сутунная паэзіі заснавальнікаў новай беларускай літаратуры".

Ускосна паўплываць на развіццё гарадскога пейзажа маглі і захапленне некаторых мастакоў рускім мадэрнам, творчасцю жывапісцаў,

што ўваходзілі ў суполку "Мир искусства". Сярод мастакоў стылю мадэрн, якія дачыніліся да мастацкага працэсу ў Беларусі, варта згадаць найперш Мсціслава Дабужынскага – нашчадка старажытнага літоўскага (ліцвінскага) роду, які вырас і потым некаторы час жыў і працаваў у Вільні, а таксама ў Віцебску.

Гарадскі пейзаж зведаў адчувальныя змены ў творчасці сяброў суполкі "Мир искусства", да якой на пачатку стагоддзя належаў Дабужынскі, перш за ўсё – дзякуючы пераацэнцы мастакамі гэтага аб'яднання рускай архітэктуры XVIII–XIX стст. Санкт-Пецярбург дагуль меў рэпутацыю "сумнага, казарменнага, пазбаўленага прыгажосці і паэзіі горада", але "мірыскуснікі" зірнулі на яго іншымі вачыма. Адрозна ад сяброў па "Міру искусства", якіх захапляла пераважна архітэктурная прыгажосць Пецярбурга (Г. Астравумава-Лебедзева і інш.), Дабужынскі адкрыў для мастацтва Пецярбург "бедных людзей", якім апісаў яго Дастаеўскі. "Сучасны урбаністычны Пецярбург унушаў мастаку амаль містычны жах (...). Непрымальна сучаснага жыцця



Марк Шагал. Аптэка ў Віцебску.

ця прыводзіла Дабужынскага да нейкага парушанага, фантастычнага яго адлюстравання, якое стаіць на мяжы гратэска".

Не здавальняючыся работамі з натуры, Дабужынскі ў 1900-ыя гады стварыў серыю выяваў фантастычнага горада (цыкл "Гарадскія сны" і інш.) са шматвокімі мурамі, дзіўнымі мастамі, фабрычнымі комінамі, дзе Горад пануе над людзьмі і дыктуе свае няёмковыя законы. Тэма выдуманнага горада, утопіі і антыутопіі захапляла тады і пазней многіх людзей мастацтва, і не голькі выяўленчага – можна назваць прыклады з кінематографа ("Метрополіс") і літаратуры. У беларускім выяўленчым мастацтве бліжэй за ўсё да іх можна паставіць серыю выяваў фантастычных гарадоў, створаных Язэпам Драздовічам у 1930-ыя гады (альбом "Жыццё на Месяцы", серыя "Жыццё на Марсе" і інш.). Аднак свае "касмичныя" гарады Драздовіч пісаў, выкарыстоўваючы ўласныя замалёўкі старабеларускіх гарадзнічаў (у некаторых выпадках можна згледзець паралелі фантастычных гарадоў з канкрэтнымі беларускімі краёвідамі), і ствараў ён менавіта шчаслівыя гарады для нашчадкаў сучасных яму беларусаў. Дабужынскага ж нельга назваць "урбаністам": ён імкнецца не да ўхвалы "горада будучыні", а хутчэй да развясчвання яго. У прыві-

дзінных гарадах мастак замілаваў назірае за спакойным і ціхмяным жыццём, але ў вялізных сталіцах яму бачыцца дэманічныя рысы. У гэтым творчасць Дабужынскага адрозна таксама і ад заходнееўрапейскага футурызму, які апяваў механізацыю жыцця ў сучасным горадзе.

Не толькі Пецярбург і наважны паўночнай сталіцай фантазмагорыі ваблі Дабужынскага, яго прыцягваў горад увагуле. У 1900-ыя – 1910-ыя гады ён пісаў Ноўгарад, Чарнігаў, Растоў-на-Доне, Лондан, Неапаль... Да гэтага ж перыяду адносяцца яго "вільнскія" пейзажы – "Старая Вільня" (1910), напісаныя ў мяккай жаўтавата-карычневай гаме, "Шкляная вуліца ў Вільні" (1906) і "Вільня. Стары мур" (1907). Работа "Віцебск" (1919), створаная пазней, калі гэты горад на кароткі час стаў сталіцай "чырвонага" авангарда, а сам Дабужынскі на яшчэ больш кароткі час – першым дырэктарам віцебскага Народнага мастацкага вучылішча, вылучаецца цікавым, амаль белым каларытам з кантрастнымі ярка-фіялетавымі колеравымі плямамі. Дабужынскаму належыць таксама шэраг



Марк Шагал. Стары Віцебск (эцюд да карціны «Над Віцебскам»). 1914.

"віцебскіх" акварэляў і малюнкаў. У больш позні перыяд свайго жыцця, пасля пераезду ў Літву (1924 – 1939), ён стварыў шмат жывапісных архітэктурных пейзажаў дэкаратыўнага характару, найперш "Віды Вільнюса" і іншых гарадоў Літвы.

Пачынаючы з 1900-ых гадоў, да гарадскога пейзажа звяртаюцца такія мастакі, як Ю. Пэн, Л. Туржанскі – "Віцебск", акварэль "Зіма" (1910-ыя гг.) і інш. Але гэты новы, рэалістычны гарадскі пейзаж быў вельмі адрозны ад класічных выяваў гарадскіх плошчаў і вуліц, характэрных для першай паловы XIX стагоддзя. У ім адлюстраваліся новыя настроі Гісторыі мастацтва Л. Дробаў у гарадскім пейзажы пачатку XX ст. бачыць таксама засвоены ўрокі французскага імпрэсіянізму: "Мастакі выявілі непрывабныя, глухія куткі гарадоў і мястэчак дарэвалюцыйнай Беларусі, дзе праходзіла жыццё гарадской беднаці. Гэтыя пейзажы хутчэй нагадваюць бытавыя карціны. Напісаны яны шырока і свабодна. Жывапісныя вырашэнні вобяць свежасцю фарбаў і добрым пацучцём пленэру. З'яўленне гэтых рысаў у беларускім гарадскім пейзажы, несумненна, звязана з уплывам ранняга імпрэсіянізму".

Адным з першых беларускіх мастакоў, хто

звярнуўся да гарадскога пейзажа, быў Юдаль Пэн, які ўвайшоў у гісторыю мастацтва найперш як аўтар тэматычных карцін. У сваёй серыі напалову бытавых, напалову пейзажных замалёвак Віцебска мастак зацкаўлена, з веданнем штодзённых клопатаў гараджан, углядаецца ў жыццё розных куткоў свайго роднага горада. У карціне "Вуліца ў Віцебску" паказаны адзін з такіх куткоў – вуліца, запоўненая стратным натоўпам, у якім выразна вылучаюцца ярка чырвоныя дэталі адзення жанчын. Каляровая рэпрадукцыя "Вуліцы ў Віцебску" прыведзена ў кнізе "Изобразительное искусство Белоруссии" (М. – Л., 1940. С. 120), месца знаходжання карціны цяпер невядомае.

Краявіды роднага Віцебска хвалявалі многіх вучняў першай на тэрыторыі Беларусі мастацкай школы, заснаванай Пэнам. У іх работах ёсць агульнасць некаторых матываў, асабліва звязаных з элементамі пейзажнага жанру. У пейзажах многіх прадстаўнікоў "школы Пэна" ёсць рысы блізкасці, падабенства ў манеры пісьма, каларыце, у прыватнасці ў выкарыстанні яркіх лакальных колеравых плымаў. Аднак прычына



Язэп Драздовіч. Горад на Марсе. 1931.

гэтага можа тое, што ў самой асобе Настаўніка "Пэн вельмі любіў пісаць горад і ягонае наваколле і прывіў гэтую любоў сваім вучням. Ён казаў "Разумеце, я люблю партрэтнасць горада. Кожны горад павінен мець свой партрэт, наш Віцебск адрозніваецца ад усіх гарадоў сваім тварам. Паапрацаваўце па навакольных Віцебска. Тое паветра, я вам кажу, само ляжы на нашым палатно!" Пэн працаваў на плённы разам са сваімі вучнямі, і многія з іх, нават пасля таго, як сталі сталымі майстрамі (у прыватнасці Шагал) ахвотна хадзілі са сваім настаўнікам "на пейзажы". Таму ў іх пейзажах – тыя самыя відарысы Віцебска, пісаныя з "гледзішча", куды прыводзіў іх Пэн. Самі гарадскія пейзажы пабудаваны нярэдка паводле тых прынцыпаў, якія можна знайсці ў пейзажным жывалісе Пэна. Віцебскія мастакі, ашадна ставячыся да натуральнасці рэальнага, з той самай час падкрэслівалі ягоную напружанасць, актывізуюць прастору. Так, выява вуліцы, як правіла, будзе ў дакладна вызначаным ракурсе, аглядае знізу ўверх або, наадварот, зверху ўніз. Пры гэтым ахвотна выкарыстоўваецца матываў акна, за якім адкрываецца пейзаж, які, у сваю чаргу, часта служыць фонам для партрэта¹⁰, напрыклад, "Від з акна ў Віцебску" (1908) і "Акно" (1924) М.Шагала.

Калі гаварыць пра гарадскі пейзаж прадстаўнікоў "школы Пэна" ці блізкіх да яе (М.Шагал, С.Юдовін і інш.), можна адзначыць таксама, што для гэтых мастакоў была яшчэ адна, апроч названых, прычына пастаяннага звяртання да гарадскіх, а хутчэй месцачковых (бо чым, як не напалову яўрэйскім мястэчкам, быў Віцебск у 1900 – 1910-ыя гады?) матываў. Тэма яўрэйскага мястэчка была вельмі важнай у творчасці віцебскіх мастакоў-яўрэяў, прычым раскryptая з вельмі характэрнымі менавіта для іх рысамі. Цікава, што да яе магла быць выклікана разбурэннем традыцыйнага, патрыярхальнага ўкладу жыцця ў мястэчку, якое адбывалася ў тую час і не магло не спараджаць сум і непакой нават у малодшага пакалення мастакоў, а таксама, магчыма, прадчуваннем яшчэ большых канфліктаў і катастроф у недалёкай будучыні. Таму "ў самых розных мастакоў так шмат агульнага ў трактоўцы гэтага вобраза – ён відавочна нясе ў сабе элементы фантастыкі і свасаблівай эксцэнтрычнасці. У іх месцачковы побыт нібыта страчвае сваю матэрыяльнасць і прыземленасць і як бы лупае паміж небам і зямлёй, дзе ўсё хістка і нетрывала, дзе рэчы страцілі



Язэп Драздовіч. Горад палацаў. (Artapolis.) 1931 – 1935.

свае звыклыя месцы і штодзённым значэнні, дзе ўсё падуладнае законам іншага, незямнога быцця.

Такая фантазмагарычнасць – з захаваннем дакладных этнаграфічных дэталей і прыкметаў горада, што ўвогуле было ўласцівым мастакам гэтай школы, – найбольш поўна адбілася, безумоўна, у творчасці Марка Шагала 1910-ых гадоў. Напярэдадні і падчас Першай сусветнай вайны, калі, здавалася, пачыналі спраўджацца ўсе самыя змрочныя прароцтвы, Шагал, нібыта прадчуваючы канчатковае расстанне з галоўным горадам свайго жыцця, піша шматлікія краявіды Віцебска, партрэты людзей, якія жывуць у ім. Пра тое, што значыў Віцебск для Шагала, сказана дастаткова. Найчасцей горад толькі "прысутнічае" ў яго творах, часам гэтая прысутнасць нябачная, хоць і адчувальная, часам, як у "Шпашары", "Скрыпачу" або "Прадаўцу газет", горад цалкам пазнавальны. Але ёсць у творчым даробку майстра і творы, дзе Віцебск з'яўляецца "галоўным героем", – ягоныя гарадскія пейзажы. На адных гэты амаль выскочны краявід, якога мастак нібыта шкада за беднасцю ў ўбогасці ("Апэка ў Віцебску"), на другіх ён раптоўна набывае рысы фантазмагорыі з-за нечаканага ўваблення постаці лётаючага мужыка або іншых улюбёных

Шагалам персанажаў ("Стары Віцебск" (1914) – эцюд да карціны "Над Віцебскам"), а ў "Кубісцкім пейзажы" (1918 – 1919) праз награванне гаметрычных фігур і раскладзеных плоскасцяў праглядаюць усё тую ж знаёмыя абрысы любімага мастаком горада.

З усталаваннем Савецкай ўлады прыйшлі новы погляд на горад, пераацэнка ягонага значэння ў жыцці маладой дзяржавы. Не ў апошнюю чаргу таму, што менавіта рабочым, а не сялянам цяпер адводзілася вядучая роля ў будове новага, сацыялістычнага ладу. Беларусь рабілася, кажучы словамі Паўлюка Труса, "краем фабрык дыменных і машын", у яе жыццё і працу ўваходзіла "электрыка!"

Новая ідэалогія не магла не адбіцца і на мастацтве. У гэтыя гады ў беларускае выяўленчае мастацтва прыйшло шмат маладых мастакоў, якіх захапіла новае жыццё вялікага горада. Адным з іх быў Анатоль Тычына, які значную частку свайго творчага даробку, найперш графічнага, прысвяціў тэме савецкага Мінска. У 1927 і краязнавец і мастацкі крытык М.Каспяровіч у



Язэп Драздовіч. Над безданню. 1931. (З серыі "Жыццё на Сатурне".)

"Чырвоным сейбце" – літаратурна-мастацкім дадатку да газеты "Беларуская вёска" – трапіна заўважае: "Горад, яго пабудовы, кантрасты асабліва цягнуць да сябе Тычыну як мастака. Адсюль – яго пашана да творчасці Дабужынскага і Лукомскага... Мінск Тычына адбіў у сваёй творчасці цалкам. Архітэктура, фабрыкі, заводы, быт – усё знайшло сваё месца... Тычына... дае надзвычайна поўны адбітак і захаванага ў будынак горада, асабліва тых месцаў, дзе ідзе праца..." Крытык адзначае, што работам мастака ўласціва "ўлюбёнасць у начны горад", у "лямпі на мінскіх заводах".

Аднак у гарадскім пейзажы 1920-ых гадоў побач з захапленнем урбанізацыяй, размахам будаўніцтва заўважны і іншыя настроі. У характарыстыцы пэўных пейзажаў, прадстаўленых на Першай і Другой Усебеларускіх выставах (у 1925 і 1927 гг.), у палеміцы тых гадоў не раз ужываўся тэрмін "настраёвыя". Аўтараў папкілі за тое, што, нягледзячы на "правільныя" сацыяльныя сімпатыі, у работах замест пратэсту – амаль любаванне мінулым.

Шмат было створана пейзажаў, асабліва прадстаўніцкіх старошага і сярэдняга пакаленняў мастакоў, у якіх выяўляецца настальгія па старому Мінску, які сыходзіў і рабіўся гісто-

рыяй у іх на вачах. Сум па мінулым, жаданне апэстызаваць патрыярхальны ўклад жыцця адчуваецца ў работах М.Сляпяна "Стары Мінск" (1923, в пастаяннай экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея), "Завулак старога Мінска"; Б.Малкіна – "Стары Мінск", адной з нямногіх ацалелых ранніх работ А.Марыкса, які працаваў у тэатральна-дэкаратыўным жывапісе, – "Старыя гандлёвыя рады".

Стары Мінск – у пейзажах М.Дучыцы, які ўвогуле зрабіў значны ўнёсак у развіццё гарадскога пейзажа 1920-ых – 1930-ых гадоў ("Ускраіна Мінска", 1922; "У старым Мінску", 1922, апошняя збераглася). Жывапісныя эцюды, алоўкавыя і вугальныя замалёўкі горада з натуры, – нібы своеасаблівае падарожжа па старому Мінску. На іх – вузкія вулачкі, пахілыя драўляныя хаткі і хляўкі, несамавітыя дворыкі. Аблічча старога Мінска ўвасоблена пазнавальна і дакладна. Мастак сам перадаў многія з гэтых работ Мінскаму гісторыка-краязнаўчаму музею. 1920-ыя гады былі найважнейшым перыядам у творчасці М.Дучыцы. Ён удзельнічаў ва ўсіх рэспубліканскіх



Мсціслаў Дабужынскі. Старая Вільня. 1910.

выставах, экспануючы эцюды, акварэлі, замалёўкі Мінска ("Чырвоная Урочышча", Акварэль, 1927; "Мінск", Акварэль, 1927; "Суражскі рынак", Акварэль, 1929; "Маскоўская вуліца", Акварэль.) "Тэтым работам уласцівая вострая назіральнасць, але разам з тым яны абмежаваны ў асноўным інтымнымі, часам нязначнымі матывамі і па форме нярэдка вызначаюцца надуманасцю і схематычнасцю"¹², – такую ацэнку пейзажам даў мастацтвазнавец Р.Карчэўскі.

Стары Віцебск і ў савецкі час працягваў вабіць мастакоў – такіх, як В.Волькаў ("Від Віцебска", 1920-ыя гады), У.Хрусталёў (пейзажы з элементамі жанру "Від Віцебска"); акварэліст Л.Лейтман ("Віцебск", другая палова 1920-ых гадоў), пра якога маскоўскія крытыкі 1930-ых гадоў пісалі: "Тонкай непасрэднай назіральнасцю вылучаецца першакласны акварэліст Лейтман. Мастак выяўляе стары Віцебск, яго вуліцы і завулак, але ён умець падгледзець і вобразна перадаць і сённяшні дзень. Лейтман – лірык, і можа быць, праз гэта асаблівай цэльнай выяўляецца эмацыянальнае ўздзеянне ягоных работ"¹³. Тут можна зноў згадаць Саламона Юдовіна – вучня Ю.Пэна, які пачынаў свой творчы шлях у Віцебску. Да часу першых Усебеларускіх выстаў Юдовін з'ехаў ужо ў Петраград, але выстаў-

ляў на радзіме свае работы. У прысвечаных старому Віцебску гравюрах 1918 – 1923 гг. адчуваецца адначасова ўплыў і Пэна, і Дабужынскага "віцебскага" перыяду творчасці абодвух мастакоў, гісторыка-этнаграфічная лінія яднаецца з уплывамі мадэрну і экспрэсіянізму. Юдовін то любіцца старажытнымі синагогамі, цэрквамі, касцёламі, якія ў той час пачалі перааробляцца на крамы і сховішчы, то паказвае бедныя,



Мсціслаў Дабужынскі. Віцебск. 1919.



Л.Туржанскі. Зіма. 1910-ыя гг.

убогія "яўрэйскія" кварталы Віцебска з іх амаль што выскочнымі вулачкамі. Гэтыя гравюры былі аб'яднаны мастаком у вялікі цыкл "Былое" (куды ўвайшлі не толькі пейзажы, але і партрэты і жанры) і сталі асновай для альбома "Віцебск у гравюрах С.Б.Юдовіна", які выйшаў у 1926 годзе.

Увогуле, большасць пейзажаў 1920-ых гадоў мае эцюдны характар, у іх пераважаюць камерныя матывы, пэўны псеізм, любаванне мінулым. Цікава, што настроі суму, нават настальгіі, – з-за чаго аўтары такіх твораў нямала перапісалі ад тагачасных крытыкаў, – былі моцныя і ў тых мастакоў, якія ў іншых творах таго самага перыяду шчыра віталі, здаецца, будаўніцтва новага жыцця, урбанізацыю, прагрэс. Чаму так? Відавочна, тлумачэнне трэба шукаць у складанасці гістарычнага моманту, калі ў душах захапленне новым пераплялося з трывогай і сумам (магчыма, неўсвядомленым) ад знікнення эстэтычна змястоўнага старога. Янка Купа-

ла ў вершы "Сыходзіш, вёска, з яснай явы", напісаным у 1929 годзе, усклікаў:

Над вежамі тваіх бажыняў
Фабрычны комін возьме ўладу
А звон збянтэжанага звоніцаў
Людка жывучая крыніца
Заглушыць гулкім гудам-ладам.

Пачыналася іншая эпоха, калі выбар сюжэтаў і мастацкіх сродкаў дыктаваўся ўжо не схільнасцямі або эстэтычнымі перакананнямі творцы, а ідэалагічнай, палітыкай, страхам.

Жанр гарадскога пейзажа складаўся няпроста і набываў, якімі можна ганарыцца, з сённяшняга гледзішча бадай што не зафіксаваны "жанр выяўленчага мастацтва нельга адарваць ад сацыякультурных стасункаў. Мастацтва, каліне, было і павінна заставацца мастацтвам і тады поруч з *urbis et arti* слухна гаварыць *arti et urbi*.

Дробов Л.Н. Жывапіс XIX – пачатак XX в. Мін., 1974. С. 251.
Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. Мін., 1996. Т. 3. С. 83.
Максім Багдановіч. Мін., 1990.
Дробов Л.Н. Жывапіс Беларусі XIX – пачатак XX в. Мін. 1974. С. 222.
Пейзаж в русской живописи / Альбом. М., 1972. С. 19.
Пейзаж в русской живописи / Альбом. М., 1972. С. 19.
Язэп Драздовіч. Альбом. Мін. 2002.
Дробов Л.Н. Жывапіс Беларусі XIX – пачатак XX в. Мін. 1974. С. 25 – 252.
http://www.vitebsk.by/pen/hist09.html
Там сама.
Лейка У. Анатоль Тычына. Мін., 1978.
Карчэўскі Р.С. Мікалай Васільевіч Дучыца. Мін., 1961. С. 8.
Творчество. 1945. № 11, Н.Н.Ямлаев. Искусство Белоруссии. Артыкул пра выставу беларускага мастацтва ў Маскве ў жніўні 1945 г.

МАЛЯВАНЫЯ ДЫВАНЫ НА ФОНЕ ЧАСУ

Рыгор Шаўра

Народнае мастацтва, у прыватнасці жывапісныя яго праявы, уяўляюць сабой не што іншае, як выяўленчую форму абагульненай чалавечай думкі з пэўнай іерархіяй законаў светабудовы.

Арнаментальныя і арнаментальна-сюжэтныя жывапісныя распрацоўкі заўсёды былі заснаваныя на глыбокім сінкратызме практычнага, эстэтычнага і ідэалагічна-зместавага пачаткаў. Менавіта праз гэтыя катэгорыі ажыццяўлялася спрадвечная сувязь рэальна існуючай, асэнсаванай чалавечай матэрыі з макракосмам.

Адна з самых яркіх, адметных з'яў у народным дэкаратывным жывапісе Беларусі – творчасць Алены Кіш, яе маляваныя дываны. У іх натуральна спалучаюцца вобразнае пераасэнсаванне матэрыяльнага свету і падсвядомыя памкненні фантазіі, сны. У іх сінтэзуюцца розныя кампаненты народнай мастацкай культуры, ёсць глыбокае пранікненне ў сутнасць той ці іншай падзеі ці з'явы, своеасаблівае вобразнае абагульненне герояў кампазіцыі, абвостраная сімволіка-алегарычная матывацыя. Высокая ступень дэкаратывізму не парушае каларыстычнай цэласнасці твора. У работах Алены Кіш спалучаюцца арнаментальны дэкаратывізм і сюжэтна-тэматычная рэпрэзентатыўнасць. Чалавек, прырода, жывёльны свет паказаны ў гарманічным уземаздзеянні, у атмасферы той ідэаліі, дзе ўсё прыгожа, размерана, дзе пануюць даброта, цудоўны настрой, суладдзе свету жывога і неадхоўленага.

Першае, што ўражае ў творчасці мастачкі са Случчыны, гэта высокая ступень стылізацыі ўсіх прадметаў і дэталей. У вышкі кампазіцыя ператвараецца ў закардаваную праграму ідэа-зместавых сімвалаў. Міжволі ўзнікае пытанне: дзе першавытокі падобнага сімволіка-ўмоўнага вобразнага маўлення? Што магло быць кампазіцыйна-пластычным узорам для стварэння маляваных дываноў? Можна існае нейкая форма традыцыі і ў гэтым жанры народнай творчасці?

Варта нагадаць, што ў народным жывапісе не складалася той сістэмы перадачы вопыту, захавання і трансляцыі традыцый творчага працэсу, якая ёсць у народным дэкаратывна-прыкладным мастацтве. Мы не можам прыгадаць і вытокі хоць якой-небудзь школы, якая б пайпывала на фарміраванне таленту той жа Алены Кіш, выхавала культуру і эстэтычны густ. Але ж яе дываны, несумненна, вылучаюцца высокімі эстэтычнымі якасцямі, у іх ёсць глыбокія вобразна-пластычныя і зместавыя абагульненні.

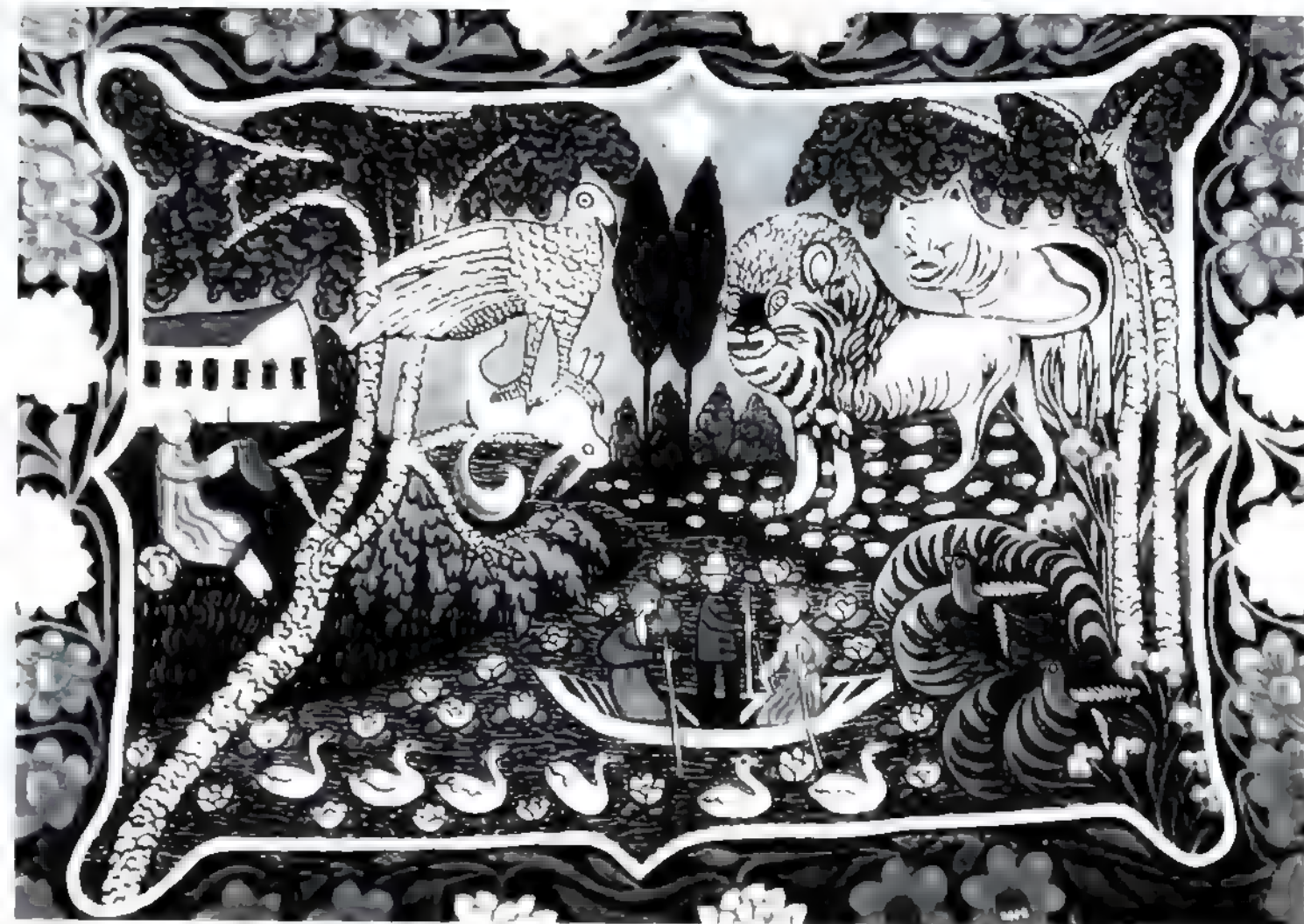
Талент, прыродны дар Алены Кіш развіваліся, выкрышталізаваліся ў рэчышчы таго культурнага працэсу, які працякаў на мяжы трыццатых – п'яцідзясятых гадоў XX стагоддзя. На той час вёска яшчэ была цесна звязана з натуральным вядзеннем гаспадаркі. У сялянскіх хатах стаялі кросны, на якіх ткаліся поцілкі, ручнікі, настольнічкі. Шырокае рас-

паўсюджанне набыла вышыўка. Вышыванымі сурвэткамі, ручнічкамі, макаткамі і нават аформленымі ў рамках кампазіцыямі аздаблялі сцены пакояў, сталы, камоды, ложка. Рамкі з фотаздымкамі, абразы, як правіла, упрыгожваліся тканымі ці вышыванымі ручнічкамі. Інтэр'ер вясковай хаты ўяўляў сабою больш-менш традыцыйны ўзор эстэтычнай культуры, дзе выяўлялася майстэрства гаспадароў. І ўсё гэта, несумненна, паўплывала на фарміраванне мастацкага густу і эстэтычнай культуры Алены Кіш. Але крыніцай яе творчага натхнення былі не толькі традыцыйная вясковая мастацкая культура, але і гарадскі выяўленчы фальклор, паліграфічная прадукцыя і іншыя праявы маргінальнай культуры. Маляўнічыя шмалды магазінаў, харчэўняў, майстэрняў і іншых устаноў у даваенных гарадах часцей былі выкананы дылетантамі, паўпрафесіяналамі і ўражвалі стракатасцю і кідкімі, запамінальнымі вобразамі. На шматлюдных, шумных рынках можна было набыць рознакаляровыя насценныя дываны, выкананыя на тканіне або на прааліф-теной паперы. На іх звычайна былі намаляваныя лебедзі, казачныя масточки над блакітнымі сажалкамі ці закаханыя пары. Аздаблялі гэтыя кампазіцыі гірляндныя кветкі і экзатычныя расліны. У гарадскіх кватэрах на сценах пярэдніх пакояў

віселі паліграфічныя малюнкi, з якіх пазіралі ўсёруйскія тыгры і афрыканскія левы. Такую паліграфічную прадукцыю можна было набыць у крамах або ў гандляроў розным драбніццам. Культурнае жыццё на той час працякала ў рэчышчы тых правілаў законаў, якія дыктаваліся ўмовамі эканамічнага, сацыяльнага і духоўнага развіцця грамадства. Эпоха, час вызначалі і агульную культурную палітыку, напрамкі мастацтва, моду і творчасць асобных носьбітаў у розных відах і жанрах мастацкай дзейнасці. Творчасць Алены Кіш зрабілася вынікам свайго часу, у ёй адбыліся асаблівасці развіцця як традыцыйнага народнага, так і маргінальнага мастацтва, якое развівалася па-за межамі традыцый і прафесійнасці. Яе мастацтва не было ў Беларусі нейкай адзінакавай ці ўнікальнай з'явай. Тэндэнцыя аздабляць інтэр'еры як вясковага, так і гарадскога жылля маляванымі дыванамі ў 1930-ыя – 1950-ыя гады набыла шырокае распаўсюджанне. Іх рабілі і ў вёсцы, і ў горадзе. Аднак гэтая мастацкая прадукцыя была часцей безыменнай. Калі маляваны дыван купілі на рынку, не цікавіліся, хто яго аўтар, адкуль ён прывезены на продаж. Аўтар быў вядомы толькі тады, калі дыван рабіўся на заказ ці калі майстар сам вандраваў па вёсках, як та г ж Алена Кіш. Дзякуючы намаганням аматараў народнага мастацтва, этнографіў і мастацтвазнаўцаў пэўная частка безыменных і зрэдку падпісаных узораў гэтага віду народнай творчасці ўсё ж сабраная і захоўваецца ў музейных і прыватных калекцыях.



Алена Кіш. Маляваны дыван. Случкі раён.



Алена Кіш. Маляваны дыван. Случкі раён.

Мы разгледзелі толькі некаторыя перадумовы фарміравання творчага таленту Алены Кіш, спыніліся на аналізе кампазіцыйнай структуры, вобразнага і каларыстычнага вырашэння, стылізацыі і дэкаратывна-пластычнай арганізацыі маляваных дываноў.

У дыванах Алены Кіш, як ужо адзначалася, спалучаюцца арнаментальна-дэкаратывная і сюжэтна-тэматычная кампазіцыйныя пабудовы. Па перымэтру маляванага дывана, на цёмным (чорным або сінім) фоне мастачка маляўніча "сплятае" гірляндныя стылізаваныя кветкі, лісця і сцябінак, а ў цэнтры разгортае кампазіцыю з любімымі героямі – ільвамі, тыграмі, аленямі, птушкамі ў сукавецці казачнага расліннага свету. Назвы яе палотнаў маюць блізкае па сэнсу, падобнае зместавае вытлумачэнне, напрыклад: "Рай", "Ліст да каханага", "Дзева на водах", "У райскім садзе" і г.д. Палотны "Рай", "У райскім садзе", "Ліст да каханага" маюць шматлікія варыянты і кампазіцыйныя інтэрпрэтацыі. Гэта тлумачыцца, напэўна, тым, што, вандруючы па вёсках, Алена Кіш ніколі не рабіла дакладных копіяў сваіх работ. Але назвы захоўваліся.

У маляваным дыване "Рай" мастачка віртуозна мадэлюе на пярэднім плане вобразы лью і тыгра, якія быццам адкрываюць казачную прыроду, чароўны раслінны і жывёльны свет. У густых зарасніках можна ўгледзець аленя, на дрэвах уладкаваліся птушкі, падобныя да горных ястрабаў, іскрыцца блакітнае возера. Аўтар не карыстаецца законамі лінейнай і прасторавай перспектывы і правіламі прапарцыйных суадносін прадметаў, а вырашае кампазіцыю ў плоскаснай манеры. Кожны вобраз, кожная дэталё тут маюць самастойнае сэнсавое значэнне і выконваюць ролю канкрэтных сімвалаў, атакіяваюцца з панаяцямі даброты, сілы, прыгажосці, вернасці і г.д. Асаблівую абаяльнасць і прыгажосць набылі па-майстэрску стылізаваныя прадстаўнікі жывёльнага свету. Яны выглядаюць не толькі добрымі, ла-

годнымі, але і ачалавечанымі, з пэўнымі пачуццямі і інтэлектам. Леў і тыгр успрымаюцца як сімвалы сілы, магутнасці і надзейнасці, а птушкі – як ахоўнікі зямнога багацця і прыгажосці – усяго, што расце і квітнее пад цёплым промнем сонца. У разуменні мастачкі "рай" асацыюецца з тым прыродным харастам, якое яна і імкнулася адлюстраваш у сваіх творах, з гармоніяй і суладдзем жывой і неадхоўленай матэрыі. Вобразы львоў і іншых экзатычных жывёл, якія сустракаюцца не толькі ў народным жывапісе, але і ў ткацтве, вышыўцы, аб'ёмнай пластыцы, – з'ява невыпадковая. Некаторыя звязваюць яе з раннехрысціянскімі вобразамі, з тымі кантактамі, якія мелі ў XVII – XVIII стагоддзях народы Рэчы Паспалітай з культурай народаў Усходу. Ёсць тут і ўплыў гарадской культуры.

З даўніх часоў нашыя продкі, як і пазней народныя майстры, перапрацоўвалі вобразы драпежнікаў у сімвалы зусім іншага когталту – у фальклорных герояў, якія ўасаблялі сілу, мужнасць, даброту, высакароднасць.

У іншых работах Алены Кіш на тэму "Рай" або "У райскім садзе" змяняецца толькі структура кампазіцыйнага вырашэння, асноўныя ж кампаненты застаюцца ранейшымі. Мастачка па-новаму малюе пейзаж, уводзіць фігуры людзей, дадае элементы архітэктурных збудаванняў. Дэкаратывная якасць, сімволіка-алегарычнае вырашэнне дываноў, іх прадметная раўнавага і каларыстычная рацыянальнасць настолькі бездакорныя, што адразу можна вызначыць незвычайны прыродны талент аўтара. Алена Кіш стварала свае дываны ў бадый, ці не самы цяжкі для нашай дзяржавы час – у 1930–1940-ыя гады. Няпростыя даваенныя і пасляваенныя гады, адраджэнне разбуранай і спустошанай Беларусі леглі на плечы нашых дзядоў і бацькоў, на плечы такіх жанчын, як Алена Кіш. Людзі аднаўлялі гаспадарку, будавалі жыллё,



Ф.Сухавіла. Макатка. Глыбоцкі раён, в. Бабруйшчына.

здабывалі хлеб надзеяны. І, нягледзячы на матэрыяльны цяжкасці, плённае развіццё набывалі ткацтва, вышыўка, роспіс, саломалляценне, узбагачаўся новымі ўзорамі песенны, музычны і танцавальны фальклор. Людзі, якія так шмат перажылі за час вайны, з асаблівым натхненнем імкнуліся выявіць свае таленты ў песні, танцы, дэкаратыўным і выяўленчым мастацтвах.

Дываны Алены Кіш карысталіся вялікім попытам. Мастачка працавала ў хаце заказчыка, разгортвала сваю небагатую паходную майстэрню і малявала куткі, уціўлена, бездакорна. Тыя, хто заходзіў паглядзець, па-рознаму ўспрымалі творчасць Алены Кіш. Большасць выказвала захапленне, людзей вабіла прыгажосць казачных пейзажаў з грознымі і разам з тым добрымі звырамі, птушкамі; іншыя разглядалі твор элітэўска прыкметнай усмешкай (маўляў, усё не так, як у сапраўднасці). Але нікога творы самабытнай мастачкі не пакдалі абыхажымі.

Да нашага часу захавалася не так ужо шмат насценных маляваных дываноў Алены Кіш. Частка іх знаходзіцца ў фондах Заслаўскага гістарычнага музея, некаторыя – у прыватных калекцыях беларускіх мастакоў. З упэўненасцю можна сказаць, што ўсе яны – унікальныя з’явы народнай мастацкай культуры.

У 1940–1950-ыя гады выраб маляваных дываноў набыў шырокае распаўсюджанне на Віцебшчыне. І невыпадкова, што менавіта ў гэтым рэгіёне вядомы мастак, гісторык і этнограф Язеп Драздовіч знайшоў урадлівую глебу для далейшага развіцця гэтага напрамку мастацтва. Цэлыя брыгады жывапісцаў-размалёўшчыкаў плённа працавалі ў Докшыцкім, Глыбоцкім, Браслаўскім, Шаркоўшчынскім, Міёрскім, Аршанскім, Мядзельскім раёнах. Старэйшыя майстры роспісу па тканіне, такія, як Ф.Сухавіла з Глыбоцкага, Л.Калыга, А.Багаткевіч, Ю.Русіковіч, Л.Юрковіч з Докшыцкага, Г.Курыловіч з Шаркоўшчынскага раёнаў, не толькі актыўна развівалі гэты народны мастацкі промысел, але да таго ж паспелі выхавалі шматлікую плеяду паслядоўнікаў. Да нашага часу захавалася шмат маляваных дываноў Ганны Курыловіч. Яны ўражваюць шматколернымі кветкавымі фантазіямі, выдатным кампазіцыйным размяшчэннем на плоскасці палатны прылядаў квітнеючых вяноў. У апошнія гады мастачка не выкарыстоўвала сюжэтна-відавых элементаў, а будавала цэнтр і перыметр дываноў з кветак, надаючы ім агульную форму ў выглядзе паўмесяца або круга. Цэнтр набываў дамінуючае значэнне не толькі за кошт знешняй формы вяноў, але і дзякуючы больш інтэнсіўнаму, яркаму каларыстычнаму вырашэнню.

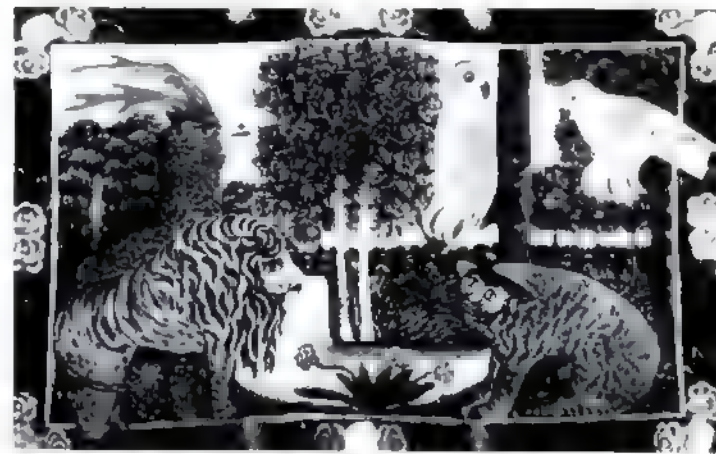
Роспісам Ганна Мікалаеўна Курыловіч пачала займацца з чатырнаціці гадоў. Бачыла, як прыгожа рабілі гэтую справу яе старэйшыя аднавіскаўцы, і самай захацелася намаляваць нешта падобнае. У 1930-ыя гады яна грунтавала льяное палатно ў чорны фон і малявала дываны з сюжэтнымі кампазіцыямі, на якіх былі добра знаёмыя нам персанажы (стэрэатып маляваных дываноў рыначных узораў) – лебедзі сярод лілеяў паненкі пад парасонамі і галубы на фоне блакітнага неба. На невялікіх

макатках, сярэд букетаў і вяноў, мастачка віртуозна выводзіла пэндзлем постаці львоў, кошак, алень, лісці. Кветкі – ружы, піёны, васількі, рамонкі – Г.Курыловіч стылізавала сама, а вобразы звыраў, птушак, фігуры людзей запісывала з часопісаў, кніжных малюнкаў, плакатаў.

Маляваныя дываны Г.Курыловіч знаходзілі "прапіску" на сценах пакояў у хатах суседзяў, родзінцаў, знаёмых. Сёння некаторыя яе работы захоўваюцца ў фондах Віцебскага цэнтра народнай творчасці.

У канцы 1970-ых–1980-ых гадах у выстаўчых экспазіцыях рэспубліканскіх і абласных выставак народнай творчасці гледачы мелі магчымасць пазнаёміцца з маляванымі дыванамі майстра-размалёўшчыка Фёдора Сухавілы. І хоць на той час роспіс дываноў страціў умовы для натуральнага развіцця, дзякуючы намаганням метадыстаў і навукоўцаў гэты від народнай творчасці пачаў набываць папулярнасць.

Фёдар Іванавіч Сухавіла нарадзіўся ў 1917 годзе ў вёсцы Крывічы Глыбоцкага раёна. У школьныя гады шмат маляваў. Яму нават пашчасціла назіраць, як працаваў выдатны беларускі мастак Язеп Драздовіч. Гэта была добрая школа для яго далейшай самастойнай творчай працы. За



Невядомы мастак. Маляваны дыван.

перыяд сваёй мастацкай дзейнасці (а яна часам перарывалася на гады і нават дзесяцігоддзі) Ф.Сухавіла стварыў больш як 100 размалюваных дываноў і макатак, шмат маляваных куфраў, пісанак, а таксама такарныя, бандарныя і сталічныя вырабы.

Свае маляваныя дываны Ф.Сухавіла будзе паводле звыклага кампазіцыйнага стэрэатыпу: у цэнтры палатны камбінаваны букет кветак у дэкаратыўнай вазе, па перыметры – арнаментальная акэймоўка са стылізаванымі элементамі расліннага характару (такімі ж, як і ў цэнтры, кветкамі, лісцямі, хвалістымі лініямі). У сваіх творах аўтар выкарыстоўвае чорны фон і дабіваецца асаблівай гучнасці колеру за кошт кантрасту светлага і цёмнага.

У Міёрскім раёне вялікай папулярнасцю ў 1930–1940-ыя гады карысталіся маляваныя дываны М.Гарноўскай, В.Радзішкевіч, І.Скрабінай. Марыя Міхайлаўна Гарноўская пераняла майстэрства роспісу па тканіне ад свайго бацькі, які займаўся гэтым рамяством у канцы XIX–на пачатку XX стагоддзя. Ён працаваў і ў галіне жывапісу. Да нашага часу ў касцёле вёскі Іказьні Браслаўскага раёна захавалася напісаная ім абраз.

Адметнай асаблівасцю творчай манеры В.Радзішкевіч і І.Скрабінай было тое, што яны размалёўвалі дываны, выкарыстоўваючы трафарэт на белым фоне аксамітнай або фланелевай тканіны. Фарбу накладвалі невялікімі гумавымі палоскамі без грунту. Арнамент або постаці жывёл і птушак дамалёўвалі потым самаробнымі пэндзлямі.

Менавіта ў маляваных дыванах з усёй сілай выявіліся таленты народных жывапісцаў, вынаходнікаў, казачнікаў, выкрышталізаваліся сапраўдныя ўзоры народнай эстэтыкі, выразіна асэнсаваліся пастаянныя ўззямасуваўзі духоўнага і матэрыяльнага, рэальнага і ўмоўнага, заканамернага і сімвалічнага.

БЕЛАРУСКІ ЗАДЫЯКАЛЬНЫ КАЛЯНДАР

Алесь Лозка

У манаграфіі "Беларускі каляндар у славянскім і еўрапейскім свеце" (2002) і шэрагу іншых прац мною абгрунтаваны многія праявы феномена беларускага народнага календара (БНК), яго багацце, кансерватыўнасць, шматграннасць, глыбіня памяці і тое, што не толькі вылучае, але і збліжае яго з досведам гістарычнага фарміравання аптымальных храналагічных і астранамічных ведаў у народаў Еўропы і свету. Короткі абзаначым іх, а далей выявім новыя, як уявілася, феноменальныя ўласцівасці БНК.

1. Каляндарна-абрадавая спадчына беларусаў адна з багацейшых і найбольш кансерватыўных не толькі сярод славянскіх і еўрапейскіх, але і іншых культур народаў свету і можа служыць карыснай крыніцай разумення і рэканструкцыі традыцыйных календароў і іх фрагментаў розных краін.

2. Беларускі фальклорна-этнаграфічны матэрыял утрымлівае розныя рэлікты язычніцтва і наступнай гісторыі фарміравання календара (купальскае Навалецце, вераснёўскае Навагоддзе, многія язычніцкія святы, замена капішчаў на хрысціянскія святыні і інш.).

3. Валачобна-пазятчыны каляндар – феноменальная з’ява ў свеце, у якой адлюстраваліся перыяд замены/сінтэзу язычніцкай і хрысціянскай культур, афіцыйныя (пасхальны, сакавіцкі, дабравешчанскі, раджэственскі) і неафіцыйныя (велькодны, зборны, саракоўны, юраўскі, барысаўскі і інш.) каляндарныя стылі, што сведчыць пра актыўны ўдзел беларусаў у пошуку і фарміраванні аптымальных сродкаў летазлічэння на зямлі.

4. Прагрэсіўнае развіццё беларускага гаспадарства ў Сярэднявеччы, дзейнасць Францыска Скарыны (стварэнне аднаго з першых друкаваных календароў у 1522 – 1523 гг.) станоўча паўплывалі на пашырэнне перадавых ідэй сярод усходніх славян, станаўленне афіцыйнай каляндарнай сістэмы ў Еўропе (Вялікае Княства Літоўскае ў ліку першых пяці еўрапейскіх краін прыняло грыгарыянскую рэформу). Выхадцы з Беларусі спрыяліся да ўсталявання каляндарнай і адукацыйнай сістэм Расіі (Сімяон Полацкі, Ілля Капеевіч і інш.).

У беларусаў гістарычна і натуральна склаўся земляробчы каляндар, прыстасаваны да прыродна-экалагічных умоў, сезонных заняткаў селяніна. Той жа каляндар, які быў звязаны з жывёльным светам і летазлічэннем, даследаваны значна менш.

У гісторыі сусветнай храналогіі вядомы задыхальны каляндар, назва якога паходзіць ад грэчаскіх слоў *zodiakos kyklos*, што азначае "жывёл-

ны, ці звыраіны, круг". Ён распаўсюджаны ў краінах Усходняй і Паўднёвай Азіі; выкарыстоўвае рух Юпітэра і Сатурна, якія робяць свой кругаварот вакол Сонца прыблізна за 12 і 30 гадоў адпаведна. Ці мае дачыненні да летазлічэння па сузор’ях задыха беларускі народны каляндар?

Ужо прыблізна 22 стагоддзі таму людзі сталі лічыць, што ў кожным сузор’і Сонца праходзіць па экліптыцы аднолькавы шлях, амаль роўны 30 градусаў. Такім чынам вылучана 12 сузор’яў, якія ў розных народаў маюць свае назвы. Напрыклад, у Старажытнай Грэцыі: у сакавіку – красавіку свяціла знаходзіцца ў знаку Авен, у красавіку – траўні – у знаку Цялец, у траўні – чэрвені – у знаку Блізняты і г. д.¹

На беларускіх землях пра такія астранамічныя веды зналі. Варта згадаць каляндарны цыкл гравюр Аляксандра Тарасевіча ў кнізе "Разары-ум...", досвед геліяцэнтрызму Францыска Скарыны, рукапісныя кнігі, пачынаючы з X ст.² Гісторык Сяргей Віцязь лічыць, што знойдзены ў Беларусі карац-браціна XVI ст. з жывёльнымі кампазіцыямі "ідэнтфікуецца як мясцовы вобраз знакаў задыха, ці 12 месяцаў гадавога кола"³. Даследчыкі заўважаюць, што для простага беларуса былі вядомы ўсе планеты і розныя сузор’і: Валасы Веранікі (Валасажар), Плеяда (Сітка, Рэшата), Цялец (Вол), Вега (Ліра), Лебедзь (Крыж), Стралец (Стрыбог ці Пярун), Арыён (Касар, Матавіла, Кос, Тры каралі), Малая Мядзведзіца (Воз)⁴.

Агульнавядома, што асноўнае свята жывёл (не толькі ў беларусаў) – Юр’я, якое адзначаецца 23 красавіка / 6 траўня. Але ж вядома і тое, што яшчэ 22 стагоддзі таму кропкай адліку становішча Сонца на экліптыцы было ўзята вясенняе раўнадзенства, гэта значыць момант перасячэння свяцілам нябеснага экватара 20 ці 21 сакавіка якраз у сузор’і Авен⁵. Відавочна, перамяшчэнне на адзін месяц у сузор’е Рыбы святкавання задыхальнага "Новага года" адбылося з-за таго, што кропка адліку бесперапынна перамяшчаецца прыблізна на адзін градус за 70 гадоў. Але за зыходнае становішча нават пры складанні гараскопаў астралагамі прымаецца старажытная дата праходжання Сонцам сузор’я Авена.

Прыходзіць на памяць беларуская прымаўка "Всё на свеце два Юр’і і абодва дурні: адзін халодны, а другі галодны". І далей – "халодны" (26 лістапада) выпускаў на свабоду ваўкоў, а "галодны" (23 красавіка) замыкаў іх. Вось і падзел года на паўгоддзі, хоць і няроўны (7 месяцаў + 5 месяцаў). У лепшым выпадку ён павінен быць на месяц раней, гэта зна-

чыць, 26 кастрычніка. Глядзім у БНК "8/26. Зміцер (Змітрок, Дзмітры) – "хітры" дзень, канец надзеі выйсці замуж...", "Да Змітра пасуць, а па Змітру пільнуюць"... Змітраў дзень параўноўваюць у прыродных прыметах з Вялікаднем... Католікі Венгры адзначалі дзень святаго Дзёмёцэра (26 кастрычніка) як свята пастухоў... Асабліва папулярнае свята пастухоў, што праводзілася на Мітра, у авечкаводаў горных раёнаў Маравіі і Славакіі. Важнае месца ў календары сербаў, чарнагорцаў, македонцаў і мусульман паўднёваславянскага паходжання займаў Змітраў дзень (Митров дан), які падзяляў год на дзве палавыны... У паўднёва-ўсходняй Балгарыі... Дзмітраў дзень па значэнню роўны з Юр'евым і аддзяляў зімовую палову ад летняй...". Вывад адназначны. Дзень 26 кастрычніка (ці 25 па задзякальнаму календару) быў "воўчым днём", а 26-ым лістапада яго зрабіла праваслаўная плынь, бо ў гэты дзень па царкоўнаму календару – Асвячэнне храма Вялікалакутніка Георгія ў Кіеве (1051 – 1054 гг.).

Далей паспрабуем гіпатэтычна рэканструяваць у задзякальным календары агульны сімвал і сімвал з "жывёльнага кола", прызнаючы ў гэтай складанай справе ўмоўнасць, якая тлумачыцца даўнасцю гадоў і



шматлікімі трансфармацыямі, што адбываліся ў іх (гл. табліцу). Зробленае будзем лічыць адным з магчымых варыянтаў календарнай сістэмы на аснове традыцыйнай спадчыны беларусаў

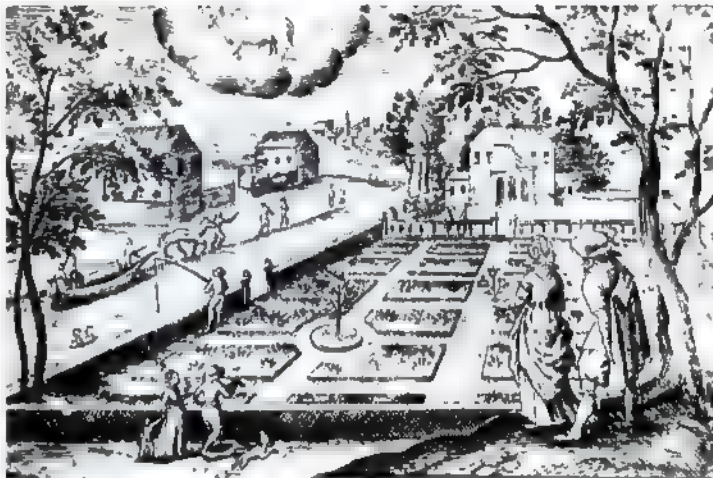
Як вядома, у кожным задзякальным сузор'і Сонца праходзіць не аднолькавую адлегласць, якая не абсалютна роўная 30 градусаў. Вось звесткі наконт некаторых сузор'яў: Авен-Вялікодзень – 30 дзён, 22 гадзіны, 12 хвілін, 8 секунд – 21 сакавіка – 19 красавіка; Цялец-Ярыла – 31 дзень, 9 гадзін, 40 хвілін, 8 секунд – 20 красавіка – 20 траўня. Стралец-Вечарніцы – 29 дзён, 8 гадзін, 21 хвіліна, 2 секунды – 22 лістапада – 21 снежня. Перыяды ў днях пададзены ў апошняй калонцы табліцы. Далей вылічым колькасць дзён ад аднаго "задзякальнага" свята да другога. Калі іх прыблізна 29 – 31, то ёсць верагоднасць прысутнасці слядоў меркаванага летазлічэння. Пры гэтым улічым некаторыя асаблівасці. Спадзяваюцца на вялікую дакладнасць не выпадае: у народным календары назіраліся значныя трансфармацыі ў сувязі з яго гістарычным развіццём (колькі зменаў, напрыклад, адбылося падчас юліанскай рэформы, "рухомага" царкоўнага календара і гд.). Урэшце, у нашых далёкіх продкаў магла быць сваё сістэма задзякальнага лічэння, якая рознілася ад астранамічнай нават на некалькі дзён. З усяго сказанага вынікае, што лічэнне неабходна пачынаць з дня вясенняга раўнадзенства, свята Каровы, якое, прыблізна ў апошнія тысячагоддзе, трансфармавалася ў Юр'я (23 красавіка). Падлічым жа на слупку "сучаснага перыяду", бо храномы цяпер звязаны з ім. Першыя два вынікі ідэальныя, поўныя супадзенні (ад Вялікадня да Ярылы і затым да траўня). Дзень Каны павінен быць 22 чэрвеня, а насамрэч ён 23-га. Вынік здавальняе. Асноўнае свята Перуна павінна было б быць 23 ліпеня, а не 20-га, як хрысціянскага Іллі. Праверана пяць месяцаў (амаль палова), і вынікі здавальняюць. Калі працягваць абраны шлях, то наступнае жыццёвае свята неабходна шукаць 24 жніўня. Восеньскі календар пакідае больш пытанняў, чым дае адказаў. Ён менш насычаны абраднасцю, значыць, за-

хоўвае і менш старажытных слядоў. Ды вялікі ўплыў на восеньскі перыяд аказала раніца (у 1493 г.) прыняцце царкоўнага Навалесця – пачатак індэкту.

Такім чынам, з 12 пунктаў пад пытаннем 3 – 4. Значыць, 67 – 75 працэнтаў адказаў становяцца. І гэта дае права зрабіць наступныя высновы. У кожным месяцы беларускага народнага календара захаваліся традыцыйныя святы, якія выяўляюць розныя жыццёвыя культы з глыбокай гістарычнай памяццю. Многія з іх удала групуюцца ў межах задзякальнага месяца, акрэслваюцца адпаведным перыядам у 29 – 31 дзень і пачынаюцца адпаведнай датай грыгарыянскага календара (22, 24). Маюць свой адметны задзякальны кардынальны крыж. Разгледжаныя традыцыі і звычай беларусаў, звязаныя з жыццёвагадоўляй, выяўляюць многія паралелі з фальклорам іншых народаў, якія карысталіся ці карыстаюцца старажытнымі мерамі летазлічэння па знаках задзяка. Акрамя таго, гэтая беларуская спадчына дае магчымасць для гіпатэтычнай рэканструкцыі свайго "кола жыцця". У беларускім народным календары захаваліся толькі асобныя рэшткі, але ўсё-такі яўныя сляды задзякальнай сістэмы, якая таксама паўплывала на развіццё сучаснага годазлічэння, грыгарыянскага. Выкарыстанне ў далейшых даследаваннях задзякальнага фактару, яго канцэптуальнай мадэлі, парадыхмы дазволіць выявіць многія архетыпы календара.

"Выдатны даследчык старадаўніх гравюр доктар мастацтвазнаўства Віктар Шматаў у сваёй кнізе "Беларуская кніжная гравюра XVI – XVIII стст." (Мн., 1984) глыбока аналізуе календарныя малюнкі беларускага графіка канца XVII – пачатку XVIII ст. Аляксандра Тарасевіча з "Розарыума...". Невядома толькі, з якой прычыны ён змяніў свае арыенціры, асвячаючы згаданы матэрыялы ў "Гісторыі беларускага мастацтва" (Т.2. Мн., 1988. С.169 – 172). Паважанае даследчыка ў гравюрах мастака з Глуска "календарны цыкл ураджае глыбокім рэалізмам", ён знаходзіць "шмат жыццёвай праўды" (с. 170). І ў той жа час блытае сакавік з кастрычнікам, ліпень са жніўнем (?). На самай справе вядомы навуковец і мастак усё ж піша: "Раліё ідзе селянін сеібіт, левай рукой трымае прыпол з насеннем, правай рассятае яго на раліі...". Заўважае іншыя бытавыя і прыродныя рысы, якія характарызуюць пару. Аднак галоўнага, на жаль, не прыкмеціў: тышная лістота ў час вясенняй сяхбы ніяк не пасуе. І больш істотная дэталі, што прысутнічае на ўсіх 12 малюнках уверсе, пра якія ён не згадвае, – знакі задзяка. "Sol in Scorpione" (Сонца ў Скарыёне) – так надпісаны малюнак з сеібітам – здаўна азначаў кастрычнік (23 кастрычніка – 21 лістапада), які размясціў складальнік старадаўняй кнігі, што знаходзіцца, напрыклад, у аддзеле рэдкай кнігі Нацыянальнай бібліятэкі. Дарэчы, яе заадычна Т.Рошчына ў артыкуле да календара-плаката А.Тарасевіча "Rosarium..." (1672 – 1677) (Мн., 1966) звартае ўвагу на знакі задзяка, аднак у ім чамусьці ўсюды робіцца зрушэнне на адзін месяц, не так, як у фаліанце. Творчасць знакамітага беларуса, працы якога можна раўняць з выдатнымі здабыткамі буйнейшых заходне-еўрапейскіх мастакоў таго часу, варта не аднаго ўзнаўлення. Таму тут падаём малюнкi ў рэдакцыі арыгінала.

Лозка А. Феномен беларускага народнага календара ў еўрапейскай культуры // Роднае слова. 2002. № 12. С. 92 – 94. Ён жа. Феномен календарных стыляў беларускага фальклору // І ая этналітэтычнай міжнароднай канферэнцыі. Да 80-годдзя акадэміка Микиты Талстога Матэрыялы. Мн., 2003: Ён жа. Феномен календара беларусаў у еўрапейскай культуры // Праблемыя напрама развіцця мастацкай творчасці і вербальнай культуры нацыя: Навуковая канферэнцыя. 21 лістапада 2003 г. Мн., 2004. Хренов Л.С., Голуб І.Я. Время и календарь. М., 1989. С. 81. "Rosarium...". J.Grav. A. Tarasewicz. Wilno, 1678 - 79; Агеевич У.У. Им я справа Скарыны: У чых руках спадчына. Мн., 2002. С. 295, 313; Нікалаеў М. Паліта кнігапісна. Мн., 1993. Віцязь С.П. Фарміраванне календарнай традыцыі Беларусі. Дысерт. – канд. гіст. навук. Мн., 2001. Кн.1. С. 61. "Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья // В.К.Бондарчук, Л.А.Богонь, Л.И.Минько и др. Мн., 1987. С. 186, 109. Цибильский В.В. Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии с переводом на диты еўрапейскага календара. М., 1988. С. 6. Лозка А. Беларускі народны календар. Мн., 2002. С. 198, 200. "Цибильский В.В. Лунно-солнечный календарь...". С. 6.

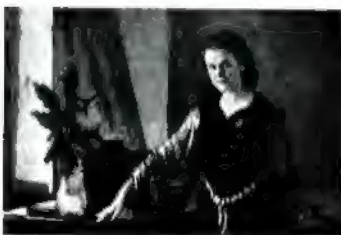


СТОГАДОВЫ ЮБІЛЕЙ ІВАНА АХРЭМЧЫКА

З 16.12. па 16.01.2003–2004 гг. у Нацыянальным мастацкім музеі РБ адбылася выстава, прысвечаная 100-годдзю народнага мастака Беларусі Івана Восіпавіча Ахрэмчыка (1903 – 1971).

Больш за сорок гадоў Іван Ахрэмчык займаўся выкладчыцкай дзейнасцю. Ён – выхаванец некалькіх пакаленняў беларускіх мастакоў. Яго імя наддзена Беларускаму рэспубліканскаму каледжу мастацтваў. Карціна Ахрэмчыка "Абаронцы Брэсцкай крэпасці" (1957 – 58) у савецкія часы была хрэстаматычным творам мастацтва. Ніводны школьны падручнік па гісторыі не абыходзіўся без яе рэпрадуктавання.

На жаль, сёння рэдка хто згадвае, што Іван Ахрэмчык быў пачынальнікам гісторыка-рэвалюцыйнага жанру ў беларускім выяўленчым мастацтве, што ўласобілася ў такіх творах, як "Першы з'езд РСДРП у Мінску" і "Падпісанне маніфеста аб утварэнні БССР" (1929), "Уваходжанне Чырвонай Арміі ў Мінск" (1934 – 1935) і інш. Па творах Ахрэмчыка можна вывучаць час, калі парадны афіцёр адраджаў у мастацтве класічны акадэмізм, у якім толькі некаторым мастакам удалося захаваць шчырасць і натуральнасць творчасці. Сярод іх быў і Іван Ахрэмчык.



Іван Ахрэмчык.Партрэт Ларысы Пампееўны Александровскай. 1943–1963.

Сёння мы пераасэнсуюем творчую спадчыну мастака. На юбілейнай выставе Ахрэмчык быў прадстаўлены як цікавы партрэтны і пейзажыст. Яго героі – асобы адметныя: актрыса З.Васільска, пісьменнік П.Глебка, кампазітар М.Аладай, спявачка Л.Александровская, рэжысёр Е.Міровіч, актрыса Л.Рэжэцкая і іншыя прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі.

Але найбольш шчырым мастак застаўся ў пейзажных творах. Тут ён даваўся толькі ўнутранаму разуменню прыгажосці. Куточкі Мінска сталі ў яго карцінах сімваламі горада-саду. А кветкі бэзу, якія ён вылісваў так улюбёна, раскрываюць у ім талент выдатнага каларыста.

Людміла Налівайка.

ВЯРТАННЕ КАНСТАНЦІНА ГЕДЫ

Выстава Канстанціна Геды (1891 – 1977) адкрылася 5 снежня 2003 г. у Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П.Масленікава. У гэтым горадзе К.Гедэ жыў з пачатку 1900-ых гадоў, калі сям'я пераехала сюды з Вільні. Яго першы графічны твор экспанавалася на выставе ў Вільні ў 1911 г. Пасля заканчэння Маскоўскага вучылішча жывапісу, ваявання і дойлідства ў 1919 г. Гедэ жыў у Магілёве. Ён шмат працуе, супрацоўнічае з мясцовым гістарычным музеем.

У 1944 г. сям'я мастака аказалася на Захадзе. Спачатку – у Празе, пасля – у Аўстрыі, Аргенціне (1948).

Экспазіцыя выставы ў Магілёве займае тры залы музея. Кожны твор мастака прасякнуты шчырасцю і этнаграфічнай дасведчанасцю. Хацелася б, каб выстава была паказана і ў Нацыянальным мастацкім музеі РБ, дзе захоўваюцца чатыры графічныя аркушы К.Геды на тэму сялянска-гарадскога побыту, што былі набыты ў мастака ў 1925 – 1926 гадах, перажылі вайну і былі вернуты праз музей Вялікай Айчыннай вайны.

Людміла Налівайка.

ДЫЗАЙН ДЛЯ ўсіх

Інваліднасць – гэта заўсёды пэўная несвабода. Дзіця бездапаможнае ў свеце дарослых. Прыступкі – перашкода для дзіцячых і інвалідных калёсак. Людзі са слабым зрокам не адрозніваюць невыразныя выявы. Некаторыя месцы недаступны астматыкам і алергікам. Спіс можна прадоўжыць, і тады ўзнікне пытанне: ці не будзе колькасць здаровых людзей меншай за тых, хто мае фізічныя абмежаванні?

У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва з 18.11 па 12.12.2003 г. адбылася выстава "Дызайн для ўсіх", прадстаўленая Шведскім пасольствам у Расіі. Менавіта Швецыя з 2000 года рэалізоўвае нацыянальны план адантэцы інвалідаў да нармальнага жыцця. Для гэтай крайняй выраз "Даступна ўсім" стаў не пустым гукам, а сур'ёзнай праблемай роўнасці ўсіх грамадзянаў.



Таму інвацыійныя вырашэнні тацтва з 18.11 па 12.12.2003 г. адбылася выстава "Дызайн для ўсіх", прадстаўленая Шведскім пасольствам у Расіі. Менавіта Швецыя з 2000 года рэалізоўвае нацыянальны план адантэцы інвалідаў да нармальнага жыцця. Для гэтай крайняй выраз "Даступна ўсім" стаў не пустым гукам, а сур'ёзнай праблемай роўнасці ўсіх грамадзянаў.

Таму інвацыійныя вырашэнні

шведскіх дызайнераў (іх дзейнасць афіцыйна прызнана ў 1966 г.) – "працягнутая рука дапамогі" для ўсіх, хто страціў свабоду. Тут ёсць і практычнасць, і прастата, і мінімалізм, і галоўнае, элементы гумы. На выставе дэманстраваліся такія рэчы, як табурэт для душы, інваліднае крэсла, падупка для сляпых з нансеным паводле сістэмы Браіля ўзорам-тэкстам, які перадае адчуванні чалавека ад жоўтага колеру. З нержавею зроблена кішэная люстэрка ў форме стыльнай візійнай карткі Газонакасілка зараджаецца ад энергіі сонца і працуе ў аўтаматычным рэжыме. Шведскія дызайнеры прадставілі чайнік, з якога немагчыма праліць ваду, прыгожую рознакаляровую ручку для ўвадзення дэцыям гармону росту, сродкі па дагледу за жанчынамі і мужчынамі адначасова і многае іншае, што аблегчыць жыццё і бездапаможным немаўляткам, і цяжарным жанчынам, і сур'ёзна хворым дарослым. Межа для фантазіі і яе ўвасаблення ў шведскіх дызайнераў няма.

Н.Ш.

ПРЫСВЯЧЭННЕ ПІКАСА

Трыццаць гадоў таму памёр выдатны іспанскі жывапісец і скульптар Пабло Пікаса. 2003 год быў абвешчаны ЮНЕСКА годам Пікаса, а беларускія мастакі прысвяцілі яму выставу, што адбылася 18.11–15.12.2003 года ў мастацкай галерэі ўніверсітэта культуры (у Палацы Рэспублікі). Арганізаваны Міжнароднай гільдыяй жывапісцаў і ўніверсітэтам культуры, праект уключыў у сабе творы мастакоў з Мінска, Віцебска, Гродна. "Да вяршыняў Пікаса" ўзыходзілі Аляксей Родзін, Сяргей Рымашэўскі, Сяргей Малішэўскі, Георгій Іваноў, Сяргей Грынкевіч, Андрэй Скіцеў, Алег Ладзісаў, Уладзімір Ганчарук, Аляксей Ксінцова, Фёдар Ястраб, Уладзімір Тоўсцік і іншыя мастакі. Адкрыццё выставы стала сапраўдным святам, у якім прынялі ўдзел тры творчыя групы з прадстаўленнем разнастайных перформансаў (адзін з іх адбыўся неспрэчна перад адкрыццём на вуліцы – на пляцоўцы перад Палацам Рэспублікі). Выступілі два музычныя калектывы (адзін з іх – група "Князь Мышкін").

Выстава адрознівалася шматлікімі творчымі "экспромтамі" і "эксперыментамі". Акрамя жывапісных работ, экспанаваліся скульптура, аб'екты, інсталіцы. Тэмы і тэхнікі выбіраліся нечаканкова. Прысутнічалі, напрыклад, калажы (Пікаса таксама захапляўся калажам, выкарыстоўваў шпалеры, кардон, гіпс і дрэва). Беларускія мастакі прасвечвалі "рэнтгенам" жывалі Пикаса 1920-ых гадоў і яго кубістычныя кампазіцыі. Нездарма сам майстра любіў паўтараць, што "мастацтва памёрла, але мастакі засталіся".

Н.Ш.

КАЛЕНДАРЫ

Выпускаць нацыянальны перакідныя рэкламна-іміджавыя календары з рэпрадукцыямі твораў беларускіх мастакоў стала ў апошнія гады традыцыяй для многіх беларускіх прадпрыемстваў і фірм. Новая тэндэнцыя, якая назіраецца апошнімі некалькімі гадоў, – супрацоўніцтва выдаўцоў з мастацтвазнаўцамі (В.Каваленкай, М.Баранной, Н.Шарановіч і іншымі), якія прапануюць ідэі, адбіраюць творы, пішуць аналітычныя і азнамяльныя артыкулы для календароў. Можна спадзявацца, што гэта стане добрай традыцыяй і надалей.

ААТ "Сармат" выпусціла календар на 2004 год з творамі дванаціці маста-



2004

коў розных накірункаў: А.Задорына (жыве ў Галандыі), А.Дзяміценка, А.Барташэвіч, Г.Іваноў, З.Ліцвінава, У.Цэслера, А.Родзіна, У.Ганчарук, А.Радзіна, З.Ліцвіч, А.Ксінцова, Р.Вашкевіч. ААТ "Сармат" выступіла спонсарам выставы твораў, прадстаўленых у календары, якая адбылася ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (17.12 – 10.01.2003 – 2004 гг.). Музей атрымаў у падарунак ад прадпрыемства новую асветляльную апаратуру для малой залы.

ААТ "Керамін" прадставіла ў нацыянальным перакідным календары на 2004 год і яго невялікім настольным варыянце творы Уладзіміра Зінкевіча і Віктара Аляксееўскага.

"Белінвестбанк" прэзентаваў таксама два варыянты календары з удзелам чатырох мастакоў аднаго пакалення: У.Тоўсціка, У.Савіча, У.Зінкевіча, У.Кожуха.

Нацыянальны календар з мастацкімі фатаграфіямі беларускіх фатографоў У.Сцяпана, С.Кавалёва, А.Паўлюця, А.Шчукіна, М.Гаруса, В.Сібірыкава, Г.Яшчука, А.Кацера, Ю.Васільска, У.Прыгарніцкага, Д.Парнюка, Н.Багдановіч, А.Грыбко прэзентаваў на ўстаноўчым з'ездзе беларускіх фатографоў і выставе беларускай фатаграфіі ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (20.12 – 15.01.2003 – 2004). Календар стаў вынікам другога конкурсу творчай фатаграфіі "Профарт - 2003", які праводзілі сетка магазінаў "Фокус" СААТ "Белая Вежа" і фірма "Кодекс".

Н.Ш.

ДАБРАЧЫННАЯ ВЫСТАВА

13 снежня 2003 года ў горадзе Гротамарэ (Італія, правінцыя Асколі Печэна) адкрылася дабрачынная выстаўка беларускіх мастакоў. У экспазіцыі прадстаўлены творы Ягора Батальенка.



Куратар выстаўкі Расана Пампей.

Аляксандра Родзіна, Яўгена Жыліна, Ігара Рымашэўскага, Людмілы Шчмялёвай, Вячаслава Паўлаўца, Рыгора Іванова, Наталлі Івановай, Юрыя Зайцава, Анатоля Зайцава, Івана Кліменкі, Івана Пратасін. Мастакоў, розных па стылях, па творчай манеры, аб'яднала жаданне дапамагчы беларускім дзецям. Частка сродкаў, атрыманых ад рэалізацыі твораў, будзе накіравана на набыццё медыцынскага абсталявання, на адраўленне дзяцей, якія жывуць у раёнах, пацярпелых ад Чарнобыльскай аварыі. Арганізатарам выстаўкі з беларускага боку выступіла асацыяцыя "Незалежная дапамога дзецям" на чале з Тацянай Кот. З італьянскага боку выставу куравала асацыяцыя SOLIDARIETA' PER L'INFANZIA пад кіраўніцтвам Расаны Пампей.

В.П.

музычны калейдаскоп. опера і балет

Опера Сяргея Пракоф'ева "Вогненны анёл" належаць да тых спектакляў, якія досыць рэдка ўвасабляюцца на музычнай сцэне. Шмат гадоў таму ў Пермі галоўны дырыжор тэатра оперы і балета Аляксандр Анісімаў быў музычным кіраўніком пастаноўкі менавіта гэтай оперы.

Пастаноўка оперы С.Пракоф'ева "Вогненны анёл" запланавана ў Вялікім тэатры Расіі на канец красавіка 2004 года. Падрыхтоўка спектакля – цікавы прыклад супрацоўніцтва камерцыйных структур і дзяржаўнага тэатра.

Над спектаклем будзе працаваць сусветна вядомы оперны рэжысёр Франчэска Замбела, Фінансавую падтрымку гэтага праекта ажыццяўляе кампанія "Северсталь". Старшыня Рады ААТ "Северсталь" Аляксей Мардашоў з'яўляецца адначасова сябрам Аляксандра Родзіна Вялікага тэатра.

Калі адбылася сустрэча генеральнага дырэктара Вялікага тэатра Расіі Анатоля Іксанава, сябра Аляксандра Родзіна Вялікага тэатра Аляксея Мардашова і опернага рэжысёра Франчэска Замбела, дык рэжысёр расказала пра канцэпцыю спектакля, пазнаёміла Аляксея Мардашова з элементамі яго сцэнаграфіі і эскізамі касцюмаў.

11, 12 і 13 снежня на сцэне Вялікага тэатра была паказана опера "Травіята"

ў пастаноўцы вялікага італьянскага рэжысёра Франка Дзефэрэлі з удзелам сусветных зорак Стэфані Банфадэлі, Рэната Брузона і Масіма Джардана.

17 снежня Вялікі тэатр адзначыў 40-годдзе творчай дзейнасці выдатнай рускай спявачкі, народнай артысткі СССР Алены Абразцовай. У юбілейным спектаклі "Барыс Годуноў" яна паўстала ў вобразе Марыны Мнішак. Яе партнёрамі выступілі Міхаіл Казакоў (Барыс Годуноў) і Віталі Тарашчанка (Самаванец). За пультам быў галоўны дырыжор і музычны кіраўнік Вялікага тэатра Аляксандр Вядзерніцаў.



13, 16 і 17 снежня на новай сцэне Вялікага тэатра адбылася першая балетная прэм'ера сезона – "Рамэо і Джульета" Сяргея Пракоф'ева ў пастаноўцы англійскага рэжысёра Дэклана Данелана і маладога харэографа Радзі Паклітару. Мастак-пастаноўшчык спектакля – Нік Армсрод (Вялікабрытанія). У галоўных партыях заняты маладыя салісты Вялікага тэатра Марыя Аляксандрава і Анастасія Мясцова (Джульета), Ян Годоўскі і Дзяніс Савін (Рамэо) і інш. Праект ажыццяўлены пры падтрымцы ААТ "Знешгандальбанк".

На пытанне, як яму прадоўжыць Радзі Паклітару, Дэклан Данелан адказаў: "Радзі і я вырашам мізансцэны, а потым мы з Нікам абмяркуем тое, што ўбачылі. Іншым разам я прашу Радзі зрабіць больш працяглым той ці іншы эпізод або сцэну яго, выкарыстаць маўчанне або развіць ідэю. Мая работа з харэографам падобная на работу з пісьменнікам, бо Радзі павінен прыдумаць харэаграфічны тэкст. Дзіўным чынам я прапаноўваю яму сэнс, які ўбачыў у тым, што ён зрабіў. Вось прык-

ладна так мы супрацоўнічаем. Гэта цяжка растлумачыць. Калі б Радзі быў іншым чалавекам, я не змог бы з ім працаваць. Твая палітыка як мастака – гэта людзі, якіх ты выбіраеш для сумеснай працы".

На пачатку снежня зоркі балета Вялікага тэатра Ніна Ананіяшвілі і Сяргей Філін упершыню выступілі ў спектаклі "Марная перастырога" (харэаграфія Фрэдэрыка Ашпана).

10 снежня былі аб'яўлены лаўрэаты незалежнай расійскай прэміі "Трыумф" за вышэйшыя дасягненні ў галіне літаратуры і мастацтва за 2003 год. Сярод лаўрэатаў – народны артыст Расіі, саліст Вялікага тэатра Мікалай Цыскарыдзе.

Аляксандра Куркова добра ведаюць беларускія аматары харэаграфіі. На працягу васьмі гадоў – з 1980 па 1987 – працаваў на сцэне Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі. З 1987 года Аляксандр – саліст Марыінскага тэатра, заслужаны артыст Расіі, адзін з нямногіх прэм'ераў трупы. Ён па-ранейшаму выконвае многія галоўныя партыі на славу тае сцэны Марыінкі – Салор у "Баядэцы", Альберт і Ганс у "Жызель", Джэймс у "Сільфідзе", Коінрад у "Карсэру", Прынц у "Шчаўкунку", Абдэрахман і Жан дэ Брыен у "Раймондзе", Тыбалд у "Рамэо і Джульета".



Сцэна з балета "Бахчысарайскі фантаз". Ваўлаў – А.Куркоў, Марыя – Н.Дадыхіліяні.

Ігар Колб, уладжэнц Пінска, выхаванец Беларускай харэаграфічнай вучальні, дзе ён займаўся ў класе А.Калядэнка, па-ранейшаму танцуе ў трупе славу тае Марыінскага тэатра. Яго кар'ера складаецца досыць паспяхова. Яшчэ ў 1995 годзе Ігар зрабіўся лаўрэатам Міжнароднага конкурсу Vaganova-Prix.

Цяпер ён танцуе вядучыя партыі ў многіх класічных і сучасных спектаклях – Зігфрыд, Дзіяра і Прынц у трох



Ігар Колб у канцэртным нумары.

балетах П.Чайкоўскага, Салор у "Баядэрцы", Алі ў "Карсару", галоўныя партыі ў балетах М.Фокіна "Шапеніяна" і "Прывід ружы", а таксама балетах Дж.Баланчы-

на "Сімфонія да мажор", "Шатландская сімфонія" і інш. У 2002 годзе Ігар Колб дэбютаваў на сцэне Рымскай оперы ў партыі прынца Дэзіра ў балете "Спячая красуня" (версія Рудольфа Нурыва).

Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь **Алег Карэянкоў** у свой час скончыў Беларускае харэаграфічнае вучылішча, дзе ён займаўся ў класе Л.Чахоўскага.

На працягу пяці гадоў Алег танцаваў вядучыя партыі на беларускай балетнай сцэне. Беларускія гледачы памяталі яго як танцоўшчыка вядовага, мужнага стылю.

З 1990 года А.Карэянкоў стаў сям'ястам маскоўскай трупы "Крамлёўскі балет". Там яму давяралі выкананне

многіх вядучых партый – Багія ("Дон-Кіхот"), Зіфрыда ("Лебядзінае возера"), Драсельмеера-Прынца ("Шчаўкунок"), Руслана і Фарлафа ("Руслан і Людміла"), Напалеона ("Напалеон Банапарт"). У складзе трупы "Крамлёўскі балет" гастрываваў у многіх краінах свету – Мексіцы, Францыі, Аўстрыі, Ізраілі, Кітаі, Грэцыі, Іспаніі.

Некалькі апошніх гадоў Алег Карэянкоў працуе як харэограф у Растоўскім музычным тэатры. У кастрычніку 2003 года ён прадставіў на суд гледачоў арыгінальную версію балета П.Чайкоўскага "Шчаўкунок". Гэта цалкам новая інтэрпрэтацыя знакамітага спектакля. Услед за гэтым А.Карэянкоў збіраецца распачаць працу над "Лебядзіным возерам".

Дарэчы, у кастрычніку Растоўскі тэ-

атр упершыню выправіўся на замежныя гастролі ў Англію, дзе за месяц было паказана 28 спектакляў.

Цікава, што галоўным рэжысёрам тэатра з'яўляецца **Сусанна Цырук**, якая паставіла як рэжысёр шэраг спектакляў на беларускай опернай сцэне. Працуе ў Растове над опернымі спектаклямі і **Юрый Аляксандраў**, які ажыццявіў шэраг пастацовак на беларускай опернай сцэне. Так, на пачатку 2003 года ён паставіў тут "Мадон Батэрфлі" Пучыні – на сённяшні дзень, пэўна, лепшы спектакль Музычнага тэатра. У свой другі візіт Ю.Аляксандраў будзе працаваць над адзінаактовай операй П. Масканы "Сельскі гонар".

Па матэрыялах Інтэрнэта падрыхтавала Таццяна Мушынская.

нашы аўтары

БАРАВІК Рыгор Іванавіч.

Рэжысёр, педагог, кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар. Загадчык кафедры рэжысуры Беларускай акадэміі мастацтваў, выступае з артыкуламі ў перыядычным друку па праблемах тэатра і беларускай драматургіі.

БУДКІН Сяргей Анатольевіч.

Студэнт факультэта журналістыкі БДУ. Выступае ў рэспубліканскім друку з артыкуламі пра рок-музыку.

ГРАМЫКА Марыя Валер'еўна.

Мастацтвазнаўца. Аспірантка Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН.

ЗІМЕНКА Аляксандр Іванавіч.

Мастак. Дырэктар рэдакцыйна-выдавецкай установы "Культура і мастацтва".

КЕКЕЛЕВА Таццяна Віктараўна.

Філолаг. Скончыла Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, займаецца папулярызаванай творчай спадчыны дзеячаў беларускай культуры. Працуе ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва.

ЛОЗКА Алесь Юр'евіч.

Фалькларыст, кандыдат філалагічных навук. Дацэнт Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка. Аўтар кніг па народных звычаях, гульнях, па народным календары.

МАЖЭЙКА Зінаіда Якаўлеўна.

Беларускі этнамузыкалаг. Доктар мастацтвазнаўства, працуе ў галіне тэарэтычнай этнамузыкалогіі і практычнай фалькларыстыкі. Сцэнарыст і палова рэжысёр 7-мі музычна-этнаграфічных

фільмаў. Аўтар шматлікіх манаграфій, прысвечаных песеннай культуры Беларусі. Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі. **МУШЫНСКАЯ Таццяна Міхайлаўна.** Письменница, журналистка, театральны крытык. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ. Аўтар шматлікіх артыкулаў па харэаграфіі і музычнаму тэатру. Выдала шэраг кніг, прысвечаных беларускаму балету. – "Гармонія дуэта" (1987), "Таркавы смак ісіцыны" (1993), "Страсці" ("Ратнеда") (1997), альбом "Валянцін Елізар'еў" (1997). Стажыравалася ў Польшчы ў галіне балетнай крытыкі. Працуе ў часопісе "Мастацтва". **НАЛІВАЙКА Людміла Дамітрыеўна.** Кандыдат мастацтвазнаўства, супрацоўнік Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

НЕБЫШЫНЕЦ Ірына Уладзіміраўна.

Мастацтвазнаўца, супрацоўнік мастацкай галерэі "Беларт" грамадскага аб'яднання «Беларускі саюз мастакоў».

САЛЕЕВ Вадзім Аляксеевіч.

Доктар філасофскіх навук, прафесар, віцэ-прэзідэнт Беларускай эстэтычнай асацыяцыі, Галоўны рэдактар часопіса «Мастацтва».

СКАРАХОДАЎ Уладзімір Паўлавіч.

Кандыдат філасофскіх навук, прафесар, заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь. Рэктар Беларускага дзяржаўнага інстытута праблем культуры.

СІНЧУК Іван Іванавіч.

Гісторык. Аўтар больш як 200 навуковых публікацый (археалогія, нумізматыка).

ШАРАНГОВІЧ Наталя Васільеўна.

Мастацтвазнаўца. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ і аспірантуру БДАМ як мастацтвазнаўца, рэдактар аддзела выяўленчага мастацтва часопіса "Мастацтва". Аўтар шматлікіх артыкулаў у друку.

ШАУРА Рыгор Фёдаравіч.

Кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар Беларускага ўніверсітэта культуры, аўтар шматлікіх манаграфій і публікацый у друку па праблемах народнага мастацтва.

ЦЫБУЛЬСКІ Міхась Леанідавіч.

Кандыдат мастацтвазнаўства, дактарант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН.

ЦЫПІС Навум Фраімавіч.

Пісьменнік. Цяпер жыве ў Германіі.

ЮДЗЕНІЧ Ніна Мікалаеўна.

Кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт. Скончыла Ленінградскую кансерваторыю як музыказнаўца. Больш за дзесяць гадоў працавала ў Ташкенцкай кансерваторыі, больш за 35 гадоў – у Беларускай акадэміі музыкі. Аўтар кніг "О натуральна-ладовой гармонии" (Мн., 1966), "Русская симфоническая классика" (Мн., 1992), "Музыкальные формы композиторов-романтиков" (Мн., 1997). Аўтар шматлікіх артыкулаў у беларускіх і рускіх спецыяльных зборніках.

ЯСТРАБ Фёдар Адамавіч.

Мастак. Кіраўнік галерэі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры ў Палацы Рэспублікі.

Vadzim Saleyew. "Society – Culture – Art" (p. 1).

The issue opens with the editor-in-chief's address where he discusses the power of society over human existence and the relationship of society with culture and art.

Mikhas Tsybulski. "Art Market in Belarus: From Daily Problems to Virtual Utopias" (p. 4).

In his socially oriented survey, the author poses numerous questions that have taken shape around buying and collecting works of art: why our artists begin to work for the market and how the art market of Belarus is likely to develop.

Fiodar Yastrab. "Ob Vernissage, the Opening Day – Art Market or Art Fair?" (p. 7).

In his material, the author asks: art of the fair – what is it? Profanation of professional creative work or a phenomenon in its own right? He introduces the readers to the major attraction of the Minsk "Vernissage" (Opening Day) exhibition.

Aliaksandr Zimenka. "Artist and Money" (p. 9).

From this material, the reader learns about the sums of money paid for Vincent Van Gogh's great paintings and other artists' works. The article also acquaints us with the world's greatest auctions and the various schemes of assessing art values practised there.

Uladzimir Skarakhodaw. "Cultural Processes in the New Millennium: Contradictions and Mutual Relations" (p. 10).

The material raises a few of questions on how the human civilization and culture of the 21st century continue to be confronted with a number of problems. One of them is the ruin of the spiritual potential of society. The policy of many countries is aimed against the West's cultural expansion or at least at its weakening. On this background, appeared the "State Program of Functioning and Development of Belarus's Culture Until 2005", which the author introduces to us.

Ivan Sinchuk. "Jewel Means a Gem Stone" (p. 13).

The article is an attempt at introduction to the world of signs which can tell a lot about the old specimens of jeweller's art and jewellers themselves, beginning from

the goldsmith St Elegius (late 15th century) and the articles made during the Middle Ages in the Great Duchy of Lithuania to the goods produced in the new times in the Russian Empire and the USSR (before 1927).

"To Teach By Entertaining" (p. 14).

The melodramatic story from D. Patrick's play «The Strange Mrs Savage» about a woman who sacrificed a quiet life for the sake of other people's well-being was consonant with the spirit of the postwar generation. Is it still topical – this postwar story of the inhabitants of a lunatic asylum under the romantic name of the "Quiet Haven"? This question was addressed to the director of the production Aliaksandr Hartsuyew by the director Ryhor Baravik, head of the Direction Department at the Belarusian Academy of Arts.

Tattsiana Kiekieleva. "Experimenting Director: Kuzma Kulakow's Reminiscences About Vasil Flodaraw" (p. 16).

A pupil and sympathizer of Vsevolod Meyerhold, Fiodaraw experimented a lot in the 1920s and early 1930s. He was looking for new theatrical forms, combining elements of drama, mass action, slapstick comedy and circus comics. Kuzma Lvovich Kulakow, a participant of the performance, an actor and would-be director, was enchanted by the personality and the artistic manner of the director. Many years after, he revived the episodes of V. Fiodaraw's work on the production of «The Merry Wives of Windsor» in his reminiscences, which are now offered to the reader.

Magazine Supplement. Our New Project (p. 19).

We initiate a new artistic project in the magazine offering our readers in the No 1, 2004 issue of "Mastatstva" a special insert under the title "Mastak" (Artist). Each publication of this kind will be dedicated to the creative work of an artist, architect, designer, composer or actor.

Iryna Nebyshynets. "The Desert of Human Solitude" (p. 20).

The author introduces us to the creative work of the Belarusian artist Siarhey Balianok, which mirrors his

summary

observations of and reflections on his experiences. What he has heard or read about has been transformed into visual images accompanied by poetic commentaries with numerous literary allusions.

Navum Tsypis. "Walking in Van Gogh's Fields" (p. 24).

The author's aim is to acquaint us with the paintings of Van Gogh that are situated outside our country. He wishes to bring them nearer for one to feel the energy of these canvases, which impart a new dimension and a new identity to the viewer.

Natallia Sharanhovich. "The Images of Childhood Have Come Alive" (p. 27).

This year, Vasil Sharanhovich, People's Artist of Belarus, turns 65. On this occasion, the magazine publishes a feature on his creative work.

Tattsiana Mushynskaya. "Radu Paklitaru: 'I Do Not Like My Early Productions...' " (p. 32).

The author talks with director Radu Paklitaru, a well known choreographer, prize winner of eight prestigious international competitions of ballet dancers and choreographers, about his creative work.

Siarhey Budkin. "Rock Heroes of the Past Year" (p. 36).

The material concerns the state of the art in Belarusian rock in 2003. It gives a detailed discussion of several famous groups, their music projects, new recordings of albums and clips which have had a visible influence on the development of Belarusian music and promoted demand in it.

Nina Yudzienich. "Halina Harelava's Music In My Perception" (p. 38).

An appraisal of Halina Harelava's music which has a strong and irresistible appeal. It is like breathing, like circulation of the blood, like heartbeat. The deep wisdom of its soul continually reflects the image of time. For this reason, it will never be "popular", neither will it ever be a backdrop for changeable events and dates.

Zinaida Mazheika. "The Pioneer of Belarusian Academic Musicology" (p. 40).

The main work of Viktor Yalataw, a musicologist, doctor of arts, deals with the basic elements of Belarusian folk music – key, rhythm, melodies, which are discussed in three books.

The fundamental "theoretical trilogy" has proved to be a peak from which wide horizons open for concrete theoretical research in music. His works today largely continue to stimulate the scientific research of Belarusian ethnomusicologists.

Maryia Hramyka. "Every City Must Have Its Portrait..." (p. 42).

The article discusses the development of landscape painting in the Belarusian art of the late 19th-early 20th centuries, which was mainly determined, among other things, by the changes in social life. The article was called forth not only by artistic but, to a large extent, by social needs: to assess the achievements of the cityscape in Belarus's fine arts for the sake of understanding the very phenomenon of the city and the art dealing with it at the most characteristic period. Urbi et arti – to the city and to the arts.

Ryhor Shaura. "Painted Rugs on the Background of Time" (p. 46).

Ornamental and ornamental thematic paintings have always been based on profound syncretism of the practical, aesthetic, ideological and semantic elements. The cultural life in those days followed the rules and laws that were dictated by the existing conditions of the economic, social and spiritual development of society. The historic period also determined the general cultural policy, artistic trends, fashion and the creative activities of individuals in various spheres and genres of artistic work. It is in painted rugs that the talents of Belarusian folk artists, inventors and story-tellers were most impressively manifested.

Ales Lozka. "Belarusian Zodiac Calendar" (p. 49).

Discussion of the Belarusian Folk Calendar (BFC), of its richness, conservatism, versatility, depth of memory and everything that distinguishes it and brings it close to the evidence of historical formation of the optimal chronological and astronomical knowledge of the peoples of Europe and the rest of the world.

The issue is concluded by artistic life news, "Musical Kaleidoscope. Opera and Ballet" and the calendar of memorable dates for February 2004.

Студзень 2004

14

65 гадоў з дня нараджэння **Васіля Пятровіча Шаранговіча**, прафесара, графіка, педагога, народнага мастака Беларусі, заслужанага дзеяча культуры Беларусі, заслужанага дзеяча культуры Польшчы.

Люты 2004

1

100 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Аляксандравіча Качаткова** (1904 – 1968), рускага акцёра, народнага артыста Узбекістана, народнага артыста Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Васільевіча Лысятава**, кінарэжысёра-дакументаліста, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;

65 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Самёнаўны Талкачовай**, піяністкі, канцэртмайстра, заслужанай артысткі Беларусі;

60 гадоў з дня нараджэння **Віктара Кандратавіча Яўсеева**, мастака.

2

90 гадоў з дня нараджэння **Сімы Герасімаўны Нісневіч** (1914 – 1985), музыказнаўца, педагога;

85 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Сяргеевіча Самарадава** (1919 – 1998), спявака, заслужанага артыста Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Кірылавіча Гоманова** (1929 – 1998), жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мікалаевіча Кавальчука**, спявака, заслужанага артыста Беларусі.

4

75 гадоў з дня нараджэння **Лявона Цімафеевіча Баразны** (1929 – 1972), мастака;

60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Сцяпанавіча Пашчасцева**, мастака.

5

115 гадоў з дня нараджэння **Івана Макаравіча Хозерава** (1889 – 1947), рускага і беларускага мастацтвазнаўца, гісторыка архітэктуры;

75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Аляксеевіча Рыкаліна** (1929 – 1992), мастака;

75 гадоў з дня нараджэння **Барыса Назаравіча Уса** (1929 – 1997), жывапісца;

50 гадоў з дня нараджэння **Камілія Камала** (сапр. Камал Гамза аглы Гаджмеў), жывапісца, графіка.

6

70 гадоў з дня нараджэння **Марыны Уладзіміраўны Пятровай**, артысткі балета, педагога, заслужанай артысткі Беларусі.

11

60 гадоў з дня нараджэння **Ігара Уладзіміравіча Уласава**, жывапісца.

14

90 гадоў з дня нараджэння **Паўла Васільевіча Масленікава** (1914 – 1995),

тэатральнага мастака, пейзажыста, мастацтвазнаўца, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, народнага мастака Беларусі;

80 гадоў з дня нараджэння **Тамары Міхайлаўны Пастунінай** (1924 – 1981), спявачкі, педагога, заслужанай артысткі Беларусі.

15

180 гадоў з дня нараджэння **Антона Ігнатавіча Залескага** (1824 – 1885), мастака, удзельніка паўстання 1863 – 1864 гг.

100 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Пампееўны Аляксандраўскай** (1904 – 1980), спявачкі, рэжысёра, грамадскага дзеяча, народнай артысткі Беларусі, народнай артысткі СССР;

60 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Паўлаўны Шутавай**, спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

16

80 гадоў з дня нараджэння **Андрэя Міхайлавіча Заспіцкага**, скульптара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Льва Давыдавіча Гарэліка** (1929 – 1996), скрыпача, педагога, народнага артыста Беларусі.

18

100 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Парфіравіча Тэадаровіча** (1904 – 1981), спявака, заслужанага артыста Беларусі;

95 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Абрамаўны Баравік** (1909 – 1973), мастацтвазнаўцы.

20

80 гадоў з дня нараджэння **Вячаслава Зіноўевіча Ражкова** (1924 – 2002), жывапісца, майстра лакавай мініяцюры.

22

80 гадоў з дня нараджэння **Аляксандры Пятроўны Нікіцінай** (1924 – 1997), дзеяча самадзейнага мастацтва, хормайстра, заслужанага работніка культуры Беларусі;

65 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Іванавіча Ждана**, тэатральнага мастака, заслужанага работніка культуры Беларусі.

26

95 гадоў з дня нараджэння **Паўла Аляксеевіча Пекура** (1909 – 1982), акцёра, заслужанага артыста Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Георгія Данілавіча Коласа** (1929 – 1994), літаратузнаўца і тэатральнага крытыка, кіндраматурга, публіцыста.

28

50 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Леанідавіча Сухава**, графіка.



Алена Кіш. Маляваны дыван. Слуцкі раён.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за зменчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Матэрыялы, якія дасылваюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машыцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звартацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.

Падпісана ў друк 16.01.2004.

Фармат 60х90 1/2. Паперы афсетныя. Друк афсетны.

Гарнітура «Garamond Narrow S».

Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд. арк. 8,68. Тыраж 795. Зак. 142.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"».
220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

**Дастаўка пасылак і дакументаў
ва ўсе краіны свету
Увесь комплекс паслуг па мытнаму
афармленню і дастаўцы грузаў
(дэклараванне, прадстаўленне ў мытню і г.д.)**

**ЛЕПШЫЯ СВАДНОСІНЫ КОШТУ І ЯКАСЦІ!
6 ГАДОЎ У БЕЛАРУСІ!
50 ГАДОЎ НА СУСВЕТНЫМ РЫНКУ!**

Нашы кліенты карыстаюцца бясплатнымі паслугамі:

- мытнае афармленне экспартных грузаў у аэрапорце «Мінск-2»;
- прадастаўленне інфармацыі аб уручэнні;
- выклік кур'ера ў зручны для Вас час.

Тэл. 8(017) **284-90-44**
8(017) **236-80-00**
8(017) **279-11-86** (аэрапорт «Мінск-2»)



TNT Express DEMIS

Ліц № 444-А ДМК РБ ад 11.12.1996 г.



Сцэна са спектакля
«Вуліца кракідзілаў».
Сучасны тэатр пантамімы
(Вроцлаў, Польшча).

Пра Міжнародны фестываль
сучаснага тэатра
«Адкрыты фармат»
чытайце ў бліжэйшых
нумарах часопіса.



МАСТАЦТВА

— Падпісны індэкс у каталогу «Белпошты»
індывідуальная падпіска — 74958
(кошт аднаго нумара 2800 рублёў)
ведомасная падпіска — 74883
(кошт аднаго нумара 7000 рублёў)